عراق آمن.. عراق مزدهر

لقد كانت مسيرة قطرنا المناضل، مسيرته في البناء ومسيرته في الدفاع عن ارضه على السواء، مثار اعجاب العالم وتقديره. ذلك لان هذه المسيرة الكبيرة قدمت، وتقدم باستمرار، صورة حية مشرقة لهذا البلد العظيم وهو يسعى باستبسال ومبدئية عاليين الى بناء نفسه وحماية استقلاله بطريقة نادرة المثال. وما حربنا العادلة التي نخوضها منذ سبع سنوات الا الدليل الحي على مايتمتع به هذا الشعب العريق من حيوية واستعداد عال للدفاع عن حاضره ومستقبله.

ولاشك ان مسعى العراق في هذا الطريق يمثل، من جانب آخر، صورة عميقة الدلالة للعقلية القيادية الفذة التي تسعى للوصول بهذا البلد الى المستوى الذي يليق به حضارياً واقتصادياً وعمرانياً ووضعه من جديد في طريق التفاعل الحضاري مع العالم والاسهام في حضارته وتطوره واستقراره.

ان شعبنا العظيم المضحي الذي يدخل عامه السابع في دفاعه المجيد عن ارضه وتاريخه وانتمائه القومي الاصيل، لابد له من ان يستمد من ثورة رمضان، التي تمر علينا الآن ذكراها الرابعة والعشرون، العزم والثبات في مواصلة كفاحه العادل من اجل عراق آمن، مزدهر، منيع.

لقد كانت هذه الثورة انعطافاً عميقاً في تاريخ قطرنا واستجابة حية للنداء الوطني والقومي الذي يشع في النفوس والضمائر من اجل بناء العراق والحفاظ على قيمه وحضارته التي مازلنا نقدم من اجلها، منذ سنوات سبع، الدم والعرق والتعب العظيم.

◆ رئيس التحرير

رقيم عند الحجاب

■ سعد الجبوري

لاوَقْتَ،
فليعْلُ الغنَاء،
ويَصْدَحِ الشُّعَرَاءُ،
في وادي العَقيقْ . .
ستجيُّ قنبلةٌ وأخرى،
هكذا ابتدأتْ أغاني الفِتْيةِ المَرحينَ،
عند سواتر تدنو،
وعند سواتر تنأى،
دُخَانُ الفاو يختصرُ الطريقْ . .
القصفُ مُتّصلٌ، كَقَرْعِ الطبلِ حولكَ،
والحريقْ
مِلْحٌ . . وعطّابٌ يَفُوحُ . .
حَجَلُ الشمالِ يفزُّ تحتَ قميصكَ المَدَنيِّ،
يُصبحُ جمرْةً،
وتهبُّ ريحُ . .
وتجيُّ قنبلةٌ وأخرى،
ثم قنبلةٌ واخرىٰ
ثُمَّ قنبلةٌ . . .
ـ ترجَّلْ . .
ها هوَ الثورُ الذبيحُ
يدنو،
وَيُدْني الرأسَ منْ سُمِّ الخِياط
وأنتَ، مِنْ سُمِّ الخياط،
تمرُّ مثلَ شظيَّةٍ،
فَيَضُمُّكَ الأفقُ الفسيحُ . .

حَجلٌ يفزُّ،
وصوتُ أغنيةٍ،
يقودُ لصِوْتِ قنبلةٍ،
وقنبلةٌ تقودُ الى الحجابِ،
أكُنتَ ـ قبل الان ـ منْ قفصِ الكتابِ،
تمدُّ رأسكَ،
ثم تقرأ في الترابِ؟!
اقرأ. . .
فأنْتَ اليوم مسكونٌ الى عينيكَ،
بالقلقِ العظيمْ. .
هذا رقيمُ العُمْر،
فلتُطْبقْ يداكَ على الرقيمْ. .

حَجلٌ. . وقنَّاصٌ،
وأغنيةٌ،
ورَشقَةُ بندُقيَّهْ. .
«ذنونُ» في دَبَّابةٍ،
«نجمان» في اخرىٰ،
وأنت و «سالمٌ» في موضعٍ،
يدنو وينأى،
لحظةٌ كالصمتِ بينَ القَصْفِ،
لحظتُكَ الخفيَّهْ. .
تمتدُّ من دبابتين لموضعٍ،

من موضعٍ يهفو الى دبابتين،
وصوتُ صحبكَ،
بين لعلعةِ الرَّصاص يمرُّ
مابين الشظيةِ، والشظَّيهْ. .
«جَبّارُ، جاسمُ»،
أوجهٌ تدنو وتنْأى
رشقةٌ اخرى، وأخرى،
ثم تتسعُ المواضعُ،
والجباهُ،
وهبَّةُ البارودِ،
حين تشمُّها في علبة التبغِ القديمةِ،
في الرغيفِ،
وفوق كُوب الشَّاي. .
جُنديٌ تُفاجئه الشظِيَّةُ،
وهو يُدني مِنك كُوبَ الشاي،
والخُبزَ الشهيَّ،
وزمزميتهُ الوحيدةَ،
وهو يدني الروحَ منكَ،
يبوحُ صوتُ الجرح منه،
ولا يبوحُ. .

حَجلٌ جريحُ. .
هذا العراقيُّ الذي ضمَّ العراق،
على الحجاب،
فضمَّهُ الأفقُ الفسيحُ. .

حَجَل،
وأغنيةٌ تقودُ الى الحجابِ،
دمٌ يَصدُّ الريحَ،
مسْكونٌ بأصواتِ الصحّابَ،
نأى الصِّحابُ،
وهُمْ الى عينيكَ اقربُ من جناحِ الموتِ،
قامَ الموتُ،
حامَ الموتُ،
فآقبض حفنةً من ملح هذي الأرض،
وآقذفها الى عينيه . . .
درعٌ في الحجابِ . .
دمُكَ الذي يمتدُّ،
من دبابتين لموضعٍ،
من موضع يهفو الى دبابتين،
وهل سوى هذا الترابِ،
يَنُثُّ مثل الورد،
فوق وجوهِ صحبكَ،
هل سوى هذا التُراب؟
فآقرأ . .
فأنت اليومَ مسكونٌ مدىَ عينيكَ،
بالوطنِ العظيمْ . .
هذا رقيمُ العشقِ،
فلتطبقْ يداكَ على الرَّقيمْ . .

خبْزٌ عراقيٌ،
وشايٌ ساخنٌ،
في موضع في الفاو
وقتٌ ساخنٌ،
صوتٌ يجيُّ اليك من دمك المضيءِ،
يجيُّ من نبض الترابِ،
على الحجابِ . .
أتدقُّ هذي الريحُ بابي،
كيف ياولدي تدق الريحُ بابي؟
كيفَ؟
ياعصَّابتي،
ياطهرَ شيبي والحليب،
وياشبابي . . .
ويهلهلُ الرَّشاش،
ينتشر الجنودُ،
كخيمةٍ،
تمتدُّ أعناقُ المدافعِ والبنادقِ،
هاهمُ الفرسانُ يقتحمون،
ينقضُّون فوق طرائدٍ تكبو،
وتتبعها الصقورُ . .
ويهلهلُ الرشاش . .
بيتٌ في المحلة،
طالعٌ وسط الهلاهلِ،

موضع في الفاو،
صحنٌ واحدٌ، صحنٌ كبيرٌ. .
خبزٌ عراقيٌ،
وعائلةٌ،
وقلبٌ واحدٌ،
قلبٌ كبيرُ. .
قلبٌ كبيرٌ هذه الأرضُ،
التي آحتضنتْ حكاياتِ الطفولةِ،
والبطولةِ،
والرّجال،
فهبَّ في وجه الرّدى،
هذا الدَّمُ الحيُّ الطهورُ. .

وتمرُّ فوقكَ رشقةٌ اخرى،
واخرى،
ثمَّ. . .
ها هي ذي صَبا،
ابنتكَ الصغيرة،
صورةٌ في موضع،
أم موضعٌ في صورةٍ؟!
لاوقتَ،
فليعْلُ الغناءُ الآن،
وليكنْ المقامُ صبا،

صَبا: عينانِ خضروان،
شعرٌ كالشذى،
درّاعةٌ بيضاء
درعٌ في الحجابِ،
حقيبةٌ في الفاو،
ملأى بالرّصاص
حقيبةٌ بيديْ صبا،
ملأى بأقلامِ الرَّصاص،
ضُحىً،
ومدرسةٌ هنالك، في دخانِ الفاو،
يدخلها الجنود،
ضحىً،
ومدرسةٌ هنالك، عند باب الحيِّ،
تدخلها صبا،

يعلُو النشيدْ:
«ياترابَ الوطنْ
ومقامَ الجدودْ»
ها نحن جينا،
نحن جينا،
ياتراب الفاو،
جاء العشقُ
والدَّمُ،

جاءت الرّقمُ،
السواعدُ،
والقصائدُ،
والبنودْ..
جاءت صبا،
جاء الضحى،
جاء العراق الى الحدودْ..

.....

«ها نحن جينا،
ها نحن جينا،
ها نحن جينا
لما دعينا..
الى الخلودْ»

■ الاصدقاء الذين ترد اسماؤهم في القصيدة هم:
الشاعر ذو النون الاطرقجي، القاص نجمان ياسين، القاص سالم العزاوي، الناقد عبدالجبار عباس، المصور جاسم الزبيدي..

■ النشيد المعروف الذي يرد في القصيدة، للشاعر بشارة الخوري «الاخطل الصغير».

■ من قصص المعركة

■ جاسم عاصي ■

القمـــــة

زيارة

كانت لهفتي شديدة لزيارة خالتي ـ ام محمد ـ ولا أدري لم تأسرني تقاطيع وجهها وذبول عينيها، فقد كنت ادور في مخيلتي الهيئة التي ستكون عليها. هل هي متعبة..؟ ام ان صفحة وجهها قد داخلتها تقاطيع جديدة.

كنت اجد فيها صورة امي. ومما رسخ في ذاتي مثل هذا الشعور، هو ما كانت تغدقه عليَّ من حنان، لدرجة إني لم استطع ان اميزها عن والدتي.

لقد بدت خالتي متعبة جداً، فالسنين التي باعدت بيننا طويلة، لربما تكشفها الاسئلة الكثيرة التي شغلتني طيلة زمن اختراق الحافلة للمسافة نحو المدينة.

كنت اعتقد ذلك، لكن الصمت هو الذي خنق عباراتي، ولو لا مجيء ابنتها بقدح العصير وسلة الفاكهة لما استطعت الكلام مطلقاً. اذ مكنني مجيئها من التمتمة فقط، لكسر رتابة الصمت بيننا. فبعد التحيات المخنوقة بالعبرات، والقبل المليئة باللهفة، وجدت نفسي اتأرجح بين ان ابوح بما يغتلي به صدري، وبين ان اتخلص من هذا الموقف المحرج. كانت مراقبتي لأشياء البيت خير ماأستطيع من خلالها إعادة التوازن الى نفسي. وبين الفينة والاخرى، كنت احدق بالصورة الملونة التي أحتلت زاوية من باحة الدار الذي أحيل بياض جداره الى لون أسمر تتخلل زواياه بعض خيوط العناكب وتراكمات ذرات الغبار الناعم. حين لاحظت ذلك تأكدت من ان دأبها على التنظيف قل تماماً.

راقبتني وأنا انظر الى الصورة، كانت ملامحه واضحه، فهي وان صورت هيئته من وسط الصدر، الا إنها تشي بطول قامته. هذا يعني إنه اصبح رجلاً يملأ العين، اما حدقتا عينيه فمازالتا محافظتين على طفولتهما، كذلك الانف، فما أن وقعت عيناي عليه حتى تأكدت بأن هذه هي صورة ـ محمد ـ رغم انه كبر ونما على مايبدو، وها هو بالملابس العسكريه والبيريه، محدقا بكل الاشياء داخل البيت، أو إنه.. يبادلني نظراته المتسائلة.

في هذه اللحظات كان من الصعب السؤال، غير انها اخذت تراقبني اكثر، وفي احيان كانت نظراتنا تلتقي في نقطة واحدة نحو هيئته في الصورة، اذ تنعكس حالة الالم على قسمات وجهها، وتلألؤ حدقتي عينيها ولم اتمكن من طرح الاسئلة عنه. لا ادري هل منعتني نظراتها المنكسرة؟ أم إني توجست شيئاً ماسينفجر حالما اطرح السؤال..؟ لكنها تداركت الامر، اذ قالت:

ـ إنه محمد.. هذه صورته في الملابس العسكرية.

ـ هذا ما اعتقدته.

ـ لقد كبر ونما عوده.

ـ الله يحفظه . . لشد ماشتقت لرؤيته .

ـ انت لا تعرفه حين تراه لأول مرة .

ـ لا اعتقد . . فأنا عرفته من الصورة .

ـ حقاً . . . ؟

ـ عيناه مازالتا تحافظان على وضعهما ايام الطفولة .

حدقت بي اكثر ، كان في هيئتها شيء من الاعياء والخور ، وجهها الملفع بالشال يبدو ناصع البياض ، مؤطراً بالسواد . رحت انظر ناحيتها فتشدني ملامح وجه أمي . امعنت في وجهها ، بدت هي الاخرى تنقل نظراتها من الصورة نحوي ، اخذت تأسرني بكلامها المتواصل ، ونبرتها الحزينة ، ثم قدرتها على التقاط الاحداث بدقه عجيبة ، إنها تنقل المشهد بشكل دقيق ذكرني بما كانت تتبعه ـ الملايه ـ وهي تستدر دموع وصراخ النساء في مأتم عاشوراء غير ان ماوجدته في حضرتها محض مأتم صامت ، مشحون بشتى الرموز الانسانية . واصلت حكايتها كأنسياب النهر ، وأنا أجهد في تتبع مسرى مياهه .

الحكاية ـــــــ

ماذا يجب على المرء ان يفعله في الظروف الصعبة غير ان يتريث ، ولكن ليس بضعف . لا ادري هل قرأت مثل هذا في يوم ما ، او هي ما كانت عليه حدود تفكيري . . . ؟ كل الذي ادركته مع رفاقي ـ محمود وسالم ـ هو ان نكون على درجة من الاتزان لكي نتغلب على موقفنا ، ومهما كانت النتائج فالمهم ان لانتخاذل بل ننتصر على زمننا المر هذا .

كانت لحظات شديدة الصعوبة ونحن نشاهد من اعلى قمتنا هذه ، والتي اسميتها بالمتاهة مايدور على قمة ـ كرده مند ـ ونراقب مايدور من معارك طاحنة كانت دواخلي مطمئنه ذلك لأننا جزء مما يدور هناك ، بل نحن ذراع قوية ، فبعد المحاولة الاولى للصعود الى القمة كنا جزءاً من الخطة حيث توزعت المجاميع وسط الاخاديد والسفوح والممرات الرهيبة ، مقتحمة ادق الاماكن . وها نحن قد نفذنا الواجب وتسللنا الى الخلف من خطوط العدو ، وما انسحابنا نحو القمة هذه ، الا ان نكون مقابل السفح الاخر حيث ترابط قواتنا ، غير اننا لم نتمكن من الانحدار بسهولة ، فكل شيء محفوف بالخطر ومحاولتنا هي نوع من الانتحار او هي اقتحام المستحيل . كان تريثنا ضرورياً لكنه استغرق منا وقتاً طويلاً وربما سيستمر اكثر . هذا مافكرنا فيه .

كان الموقف صعباً وحين انجلى كل شيء ، باتت فلول العدو تظهر انهزامها ، فقد كنا نلمح من اعلى القمة البعيدة بعض افراده يولون وجوههم نحو الوديان . ومما زاد من هذا الاعتقاد هو تغير الموقف على قمة ـ كرده مند ـ . لاحظ ـ محمود ـ بواسطة المنظار ذلك ، ثم اكد بفرح جامح :

ـ قواتنا ضمن تلك التي تعتلي القمة .

ـ ماذا تقول . . . هل أنت متأكد .

سأل سالم . . قلت له :

ـ لا بد إنها المحاولة الثانية .

ـ سوف تتحكم قواتنا بالارض هذه المرة على خلاف المحاولة الاولى .

أكد ـ محمود الذي كان يراقب الموقف من خلال الناظور :

ـ انه العلم العراقي . . أراه رغم تشابك القوات في القمة .

ـ حقاً . . . ؟

صرخنا انا وسالم ، ثم اخذنا المنظار ورحنا نراقب الموقف ، لاحظت الاشتباك شديداً ، اذ لا يمكن الفصل بين قواتنا وقواتهم ، سوى مانلمحه من حالة الذعر والانكفاء الذي عليه بعضهم وهم يتجهون الى السفح الاخر . كان العلم العراقي يلوح على اكثر من ناقلة ، انه بركان وهاج ترتفع نيران ثورته ، على هذه القمة ، وكم كانت لي رغبة ، لو كنت هناك كي اشهد تطاحن القوات ، والتقدم ، لا ان اربض على هذه القمة الصغيرة المحاطة بالخوف والرهبة ، لكن نداءً داخلياً حفزني على الاقتناع . الم نكن نحن

جزءاً من الخطـة . . ؟ وتسـاءلت هل تتجمـع القـوات في مكـان دفـاعي واحـد . . ؟ فلكـل مقـاتـل واجبـه في مثـل هذه المعـارك الحـاسمـة . . قلت مع نفسي، حيث تراءت لي كل المعارك التي سمعت عنها والتي شاركت فيها.

لا اعتقـد انهـا تشـاطـر هذه الكثافه من الاصرار على التقدم او هذا ما اعتقـدتـه لحظتهـا، كانت قواتهم تبـدو كالـوشم على كل بقعـة، هذا مالا حظنـاه، وتأكـد لدينـا انهم لا بد يحزمون الجبل الـذي نعتلي قمتـه او سوف يكـون مأواهم الاخيـر، يلوذون في وديانه وممراته الضيقة.

حين كنا اربعة بمعيه الملازم ـ رعد ـ كانت قدرتنا على التحرك اكبـر، رغم نفـاذ ذخيـرتنـا . كانت عينـاه تحدقان بنا، بأمل وهمة عاليـه، وحين لاحظ شدة الحرج التي تكبلنا، نظر باتجاهنا، رآنا هكـذا، ثلاثـة مقـاتلين دونمـا عتاد، نستطيع بواسطته الدفاع عن انفسنا، ربما كان شديد الأسف والأسى علينا، وربما كان يبحث عن منفذ للخروج من هذا المأزق لكنه ضحك ثم قال:

ـ لا يهم ذلك يارفاق. . . لا يهم.

وحيث لم يجـد الا تلك النظـرات الحـائـرة، اردف بعد ان تناول الحربة من حزام سالم:

ـ إنها اخر سلاح للمقاتل.

ضحكنـا في سرنـا، ورحنا نركّب الحراب على البنادق المنطرحة امـامنـا، بدأت نظـرتنـا تتجدد الى البندقية التي تحولت من حديد وخشب صامت الى سلاح ينطق بالتحـدي . . احتضن كل منـا بندقيته، بعد أن ركبنا الحراب، والملازم مازال يحدق بنا اكثر. . قال.

ـ علينا بالصمـود اكثـر ريثما ينجلي الموقف، فما زالت المعارك تدور بشدة حولنا كما ترون.

ـ صحيح سيدي

قال سالم . . الـذي اختفى مرحـه الـذي اعتدناه، فقد بدا اكثر صرامة وقسوة، وحاجباه وحدقتا عينيه تشيان بمثل هذا الاحساس أما ـ محمود ـ فقد كان يأخذ الامور مأخذ الجد كعادته فهو لا يترك شيئـاً الا ويـراقبـه . كان شديـد الاحسـاس بأدق مايحدث حتى حركـات الحشـرات وكـل مايـدب حولنـا، كل شيء يستفـزه. ويصغي اليـه، فكـرت في الامـر وداخلني شعـور بأن اهم سلاح يمكن ان نستفيـد منـه الان هو . . ة الاصغـاء، ان يتحـول كل منا الى آذان فقـط . لقـد ازدادت شدتـه في المـراقبـة . حين سلمـه المـلازم النـاظور كانت طقوس مهيبة وصعبة الاحتمال، انها اشبه بحـالات تسليم القيـادة او الراية، او شيء من هذا القبيل . . آه ما أشـد تلك اللحظـات، إنهـا اصعب من كل المواقف التي مررت بهـا، فكيف يمكن ازاحتهـا من المخيلة وهي المنحـوتـه بأزميـل حاد. تلك اللحظة التي تركنا فيها الملازم، دون . يسمح لاحد بتنفيـذ الواجب الذي وضعه امامنا . كانت لحظات حاسمة . فكل شيء قد نفـذ بعـد ليلة ويـوم ونحن نراقب المـوقف على القمم والـوديـان والسفـوح، ثم بمـراقبة اشد قمة جبل ـ كرده مند ـ كان يتملكنـا امـل بالنفـاذ خارج مكاننا هذا بعد كل لحظة، اذ إن قوتنا الجسـديـة مازالت جيـدة، غيـر ان لحظـات الاعيـاء بدأت تغزو اجســادنــا، والـذي زاد من حدتهـا، تلك الحـرارة التي تطلقهـا الشمس باتجـاهنـا، حتى لنشعـر بأننـا قريبـون جداً من مصـدر اشعتهـا، اضـافـة الى نفـاد الماء في الزمزميات . اخذت اجسادنا تتصدى للسعات حرارية شديدة الوخز.

في الصبـاح الثـاني اصبحت حاجتنـا الى الماء تزداد اكثر، من الصعب جداً تدويـر اللسـان داخل الفم، وهذا مابدا لي حتى عند محمـود وسـالم . كان الملازم يحدق بنا، ثلاثة رجال تحت هجير لاهب ثم انعكـاس لهيب المعـارك الـدائـرة على كل محـور. لم يستطـع الصبـر اكثـر. كان يفـرك يديـه ثم يراقب المـوقف في المنظـار. كانت السفـوح مليئـة بالنقـاط السـود، المبعثـرة في الانحـاء، والمتكتلة في زوايـا كثيفـة . كان من المتعـذر رؤية كل شيء بسهـولة، ذلك لاحتدام الموقف وتشابك الحركة مع بعضها ثم شدة وصـلابـة وجفاف الصخور التى تحيطنا بحيث ان حافاتها

وانكسارات زواياها، تبدو كشعرات محمية على نار متقدة. ازاء ذلك كان الملازم يتحرك بدون نظام، كمن يدير امراً ما، تداخلت حركاته. فهو يجيء الى هنا ثم يذهب الى هناك. ثمة امر مايدور في مخيلته، لقد عرفناه حازماً وصبوراً، ولكن ليس بمثل نفاد الصبر هذا، تحرك نحو جهاز الاتصال وقربه من اذنه، أعاده بعصبية وضرب بكفه على فخذه، ضربة قوية جداً، لاشك انها آلمته. حدق فيما حوله، اقترب منا اكثر، مازلت اتذكر صورته وهو على هذا النحو. جلس، وبوجه صارم وغاضب قال:

ـ يجب ان نجد حلاً.

ـ حاضر سيدي.

همسنا بوهن.. وبطء شديدين.. ثم أردف:

ـ الخلاص قبل ان تذوب اجسادنا تدريجياً على هذه القمة، او ان نقع اسرى بين ايدي افراد العدو المنهزمة.

قال محمود:

ـ كيف ياسيدي...؟

ـ اسمعوا.. كانت مجموعتنا جيدة وقد تسللنا الى صفوف العدو من الخلف ونفذنا الواجب بشكل دقيق، ولا شك ان لعملنا هذا آثاراً طيبه في المعركة الحاسمة الآن.

ـ صحيح ياسيدي.

قال سالم:

ـ انتظروا.. إن الموقف شديد الحساسية، اذ لم يبق من مجموعتنا الا نحن وهذا لايهم فالمهم ان عمليتنا مع عمليات المجموعات الاخرى جاءت بنتائج جيدة، سترونها عما قريب.. انظروا الى قمة كرده مند.. سيحسم الامر لصالحنا.. انا متفائل.

طرب قلبي فرحاً لذلك وازداد نشاط جسدي الواهن، ومثل هذا لمحته في وجهي سالم ومحمود، عدّل من جلسته ثم اردف:

ـ المهم الان ان نعثر على قواتنا قبل ان نكون طعماً للعقبان..

ـ سيدي لاشك انهم يبحثون عنا الان.

ـ هذا صحيح، ولكن من الصعب العثور علينا في مثل هذا الظرف...

تأمل فينا اكثر، ثم قال:

ـ يجب ان يتسلل احدنا الى الوادي ويعثر على افراد قواتنا.

ـ سيدي وقواتهم المنهزمة والمنتشرة هنا وهناك..؟

ـ لا اعني اننا نقحم انفسنا في موت محقق، لقد راقبت المواقع جميعها، فوجدت ذلك الاخدود الجبلي. انه خال من اي احد ويمكن التسلل من خلاله والبحث عن مجموعة من قواتنا. انها قريبة من هناك، هذا ماأحس به.

نهضنا ثلاثتنا ولكن بصعوبة، لكنه عجّل بالامر:

ـ أجلسوا.. سأستطلع الامر بنفسي. سأكون انا الذي يتسلل الى الوادي..

ـ هذا لايمكن...!

قال ـ محمود ـ ثم اردف سالم:

ـ لم يحدث هذا من قبل ياسيدي.

ـ حدث ياابني حدث... وإن لم يحدث من قبل فسيكون امر وقوعه الآن.

ـ لا يمكن سيدي.

قال سالم.. ثم اكد محمود...

ـ لا يمكن.. لايمكن.

قلت: ـ سيكون واحد منا الذي يتسلل.

وقف غاضباً. كان قد غير شكل هيئته وتقاسيم وجهه، بحيث بدا كأنه في ساحة العرضات، بما يتصف به من شدة واصرار، كانت عيناه تحدقان في كل كنا، فتثير فينا ضعفاً وطاعة.. قال:

ـ إنه أمر، وأنتم تعرفون الاوامر العسكرية.

لم نتفوه بكلمة واحدة.. فقط كانت بضع حركات ضعيفة من الايدي ومحاولة للنهوض، لسد الحرج الذي كبلنا، لكنه رسخ ذلك بقوله..

ـ هل تفهمون مأقول، سأتسلل. وانت يامحمود تراقبني واذا لم

افلح في محاولتي، فعليكم الانتباه، سيتجهون ناحيتكم وسيكون مصيرنا واحداً.

بدت الصخور اكثر قسوة بعد ان بلغنا يومنا الثالث، إنها نفس الصخور، لكن من المحتمل ان طاقتنا قد تغيرت. كنا مثل اشجار تمتلك طاقة محددة للعطش، فاجأنا الذبول والوهن. وأخذت اوراقنا تتساقط ولربما تخشب جزء من جسدنا، فالحركة بطيئة جداً. فكلما حاولت التحرك، اجد ان شيئاً مايمسك بجسدي ويشده الى الارض والى نتوءات الصخرة الكبيرة التي احتمي بها. لاحظت سالماً وهو يلعق الحجر الجاف. بلونه الشاحب. لا ادري لم قام بهذه المحاولة التي انكمش لها جسده وتلملمت تقاطيع وجهه، ثم عاد مرتخيا على الحجارة الكبيرة.

كانت سيقاننا ممتدة الى الامام، وفيما كانت بنادقنا التي ثبتت فيها الحراب تتكيء بالقرب من كل واحد وفي تصور كل منا اقتراب لحظة الانقضاض من قبل العد، قلت في نفسي ترى اي رد فعل سيكون عندنا..؟ هل سنبقى على هذا الارتخاء والاستسلام فلانأتي بحركة تدفع عنا الموت.. تذكرت ماقاله سالم في اليوم الثاني وبعد اختفاء الملازم.

ـ علينا الان بالحذر الشديد، يجب ان نحارب كما قال لنا الملازم بالسلاح الابيض، وهذا كل ماتبقى لنا من الذخيرة.

وبالرغم من شدة تأثير مثل هذا علينا، الا إننا في اليوم الثالث استسلمنا لحالة الحذر التي اخذت تندس وتنمو في اعضائنا تدريجياً. وتدريجياً اخذت اجسادنا تنضح العرق وتتوهج كالمرجل، ثم بدا العرق ينضح ببطء كأنه القطرات الاخيرة التي يفيض بها النبع الناصب. كان للصخور التي نتكيء عليها حرارة خاصة تضاف اليها النتوءات التي تنغرز في ظهورنا كالابر الساخنة. ليس ثمة ماء يطفيء اللهيب الذي اشتعل في أجوافنا، ليس ثمة ماء ظل تحتمي فيه أجسادنا مخففة عنها عناء التسلط الجبار لحرارة الشمس. لا أدري الى اي صورة استحال اليها وجهي، هل يشبه وجه سالم ومحمود، لم اكن اكترث لشيء،

كانت احلامي تبدو ضبابية اكثر لم تبن معالمها، انها تتباعد الى مسافات كثيرة وتقترب فجأة كالوميض، اذ من الصعب الامساك بنقطة ما.. كم حاولت ان اركز على وجه امي الذي بان وسط الشحوب هذا كالبريق، لكن ما أن لمحته حتى اختفى. وكم حاولت ان ازيد من حدة الصورة امامي لكني اخفقت. كانت محاولة شديدة التعقيد كمن يمسك بخيوط متشابكة، وعلى نفس المنوال كنت اشعر مع صورة أبي وصور الاشياء الاخرى... كل الاشياء التي احب... تختفي... وتصغر.. تعدو مثل نقاط أو فقاعات.. تعلو في السماء وتتفجر.. وتتلاشى.. ما الذي تعنيه هذه الحالة، هل إني فوجئت بالنعاس الشديد.. مما أعاقني عن التركيز. شعرت بأني كمن ينهل الماء بكفه لكنه لا يشعر بعذوبة الارتواء.. اه كم هو بعيد هذا الشيء الجميل الذي احب.. لاشيء سوى السراب وخطوط الضوء المتقاطعة. انه غشاء شفاف يضبب الرؤيا ويضعفها، ويخفي كل الاشياء من حولنا، كانت حدة الشمس تقل، لقد ولّدت عندي قوة احساس كبيرة بدقائق انخفاض درجة الحرارة. فالمساء يقترب وهذا يعني اننا سندخل يومنا الرابع، ولكن ليس لنا قوة حمل اي شيء، صحيح ان بنادقنا ترقد قريبة منا، غير انها تأخذ شكل اتكاء ابدي على الحجارة الصلدة فمن الصعب تحريكها لكنني المح الاصرار يشد كل قطعة من جسدي سالم ومحمود.. او هكذا احسست، إذ من الصعب تميزها.. لقد كانت حركاتهما في لعق الحجر دليلاً كنت احس من خلاله على قوة التنازع على البقاء فكلما حاولا ذلك بدت اثار قسوة الحجارة اشد عليهما وهما بالتأكيد يحسان كما لو انهما يمرران السنتهما على منشار حاد، لا ادري من يكون المنشار... فلساني بدا متخشباً فيه كثير منن النتوءات الى حد انه يوجع سقف الحلق، ما ان ادوره الى الاعلى او احاول ان استجمع ريقي لابتلعه حتى يلتصق لساني في الاعلى او الاسفل.

المساء يزحف، في حين نلاحظ بدقة انعدام الشمس، لكن

ببطء أيضاً ببطء ثقيل، ولكن السؤال الذي يتكرر ويدعو الى اليأس الى ماذا يفضي هذا المساء . . ؟ هل يوصل الى بوابة كبيرة ستفتح امامنا او نحاول دقها بكل ماحولنا من حجارة، حيث ترن، وتصم الفضاء اصوات الطرق . . ؟

او هل تفتح هذه البوابة من تلقاء نفسها . . ؟ لا يهم ان تكون ثمة بوابة ام لا . .

- هل اراك ثانية ياامي الحنون . . ؟ وهل انبأك قلبك الان، هل رفّت عينك كما اعتدت ان اسمع منك . . لا بد ان قلقاً يساورك في هذه اللحظة.

رحلت الصور عن ناظري او كادت . . من الصعب رؤية الاشياء بأمعان وتركيز . . كان شبحا سالم ومحمود يبدو ان باهتين، لا يستقران امام نظري، من المحال معرفة ملامحهما بسهولة غير اني استطيع ان أجد مكان كل منهما متكئاً على الصخرة فيما يأتي الدوي المتواصل الى اذني خافتاً بعض الشيء، تتداخل تلك الاصوات المتباينة مع بعضها، لكن جميعها فقدت تأثيراتها الشديدة على السمع، ومن ثم على الاحساس.

حكاية اخرى ـــــ

- ماذا دهاك ياولدي . . . ؟

- ها لاشيء.

انتبهت اليها، لم أنبس ببنت شفة، كنت سارحاً بين الصورة وحركة فمها الذي استجاب لنداء قلبها وكل احساسها، اذ راحت تنطلق متواصلة بحديث كمياه النهر، وأنا مستسلم الى حلم تتوسط مساحته، القمة، كان ـ محمد ـ يبدو لي بهيئة مختلفة، تحدد صورته احاديث خالتي او بدون ان احس قلت :

- وماذا بعد ياخالتي . . ؟ ماذا حدث له . . . ؟

طأطأت رأسها . . بحزن ولكنه مليء بالاعتزاز . . قالت :

- الحمدلله ياولدي . . لقد حدث الكثير . . استجدت قواه مرة ثانية . . . انتظر ياولدي . . سأحكي لك عما حدث له في مجنون . . . ولكن ارح جسدك الان من عناء السفر.

حين تحولت قامتا سالم ومحمود الى صورة ذابت وسط شاشة بيضاء كنت احس بالانصهار والذوبان كأني قطعة من الثلج، تلاشت مخلفة بقعة ماء صغيرة، سرعان ماتسعت اكثر . . فاكثر . . كل الذي تذكرته هو محض اندفاع صوت مفاجيء . في البدء كانت حركة شعرت بها مثل دبيب النمل لكنها ازدادت، ثم نهضت فجأة، انفردت قامتي باستقامة عجيبة، كانت قامتي تزداد طولاً، محدقاً بقمم الجبال المجاورة . . نظرت بشكل مركز بالنقاط السود، وهي تتلاشى من جميع الزوايا والسفوح والوديان وثمة اتساع في القمة الشامخة التي تقابلنا، يفترشها ضياء صادر عن مصابيح عديدة . كانت وفرة الضوء تضاهي اشعة الشمس والفجر، انها القمة التي تأهبت لاستقبال الرجال . . ثم سرت بهيبة واضحة نحو القمة . . . كما لو إني عملاق يسير على اديم ارض خضراء، رطبة، وكان يخيل لي بأني اخذت اردد قولاً كنت قد قرأته مراراً . .

من ان الاشجار لاتموت الا واقفه . . وانغمرت في اللجب الكثيف.

تموز ١٩٨٤ القاطع الشمالي

قصيدتـــــــــان

■ فاضل عزيز فرمان ■

١. طائر ـــــــــــ

طائرٌ من خشب . .
هبط الحبُ . .
. . فوق جناحيه
في غفلةٍ مرة . .
. . فاستفاق الزغب
. . سارت الروح في جسدٍ يابس
. . يا لهُ من عجب
. . . طائرٌ . . من . . لهب
غادر الموت في لحظةٍ
صاعداً
باتجاه السحب

٢. سواتر عراقية ـــــــ

في يدٍ قنبلةٌ . .
. . وباخرىٰ حمامةٌ
. . وعلى صدره ارتسمت من زمان
صليل السيوف
وجلجلة الحب
ابهى علامة
تقدم يوماً . .
على عجلٍ في لهيب السواتر
اطلق في الريح
احلى حمامة
. . . فأسقطها وابلٌ من رصاصٍ
فاطلق أخرى . .
. . فلاحقها وابلٌ من رصاصٍ
. . فطارت الى سحب لا تطالُ
وطار بها القلبُ
. . غيبها في سماء السلامةْ
رجلٌ طيبٌ
هابط كالندىٰ
صاعدٌ كالغمامه
وفي يدهِ انتفضت قنبلة . .
وبأخرىٰ حمامه

الاقلام

المصطلح والمنهج
وجهان لأشكالية النقد المعاصر

■ المشاركون ■

جبرا ابراهيم جبرا
حاتم الصكر
رشيد ياسين
د. سلمان الواسطي
طراد الكبيسي
د. عناد غزوان

■ حاتم الصكر: باسم مجلة الاقلام نشكركم كثيراً على مابذلتموه من عناء وتعاون مع المجلة في ترسيخ تقليد أدبي مهم في حياتنا الثقافية، وهو لقاء وحوار الأصوات الجادة التي يهمها حقيقة ماوصل اليه نقدنا العربي من طرق تفضي به اليوم الى مسار لابد من مراجعته واختبار مصداقيته من خلال تجاربكم الغنية دون شك؛ في معاناة النقد كتابة وهماً ابداعياً في الأساس..

ونبدأ حوارنا هذا في تقليد خطة المجلة لنفسها في أن لاتقتصر على الحوار الفردي لما فيه من أحادية تبعد الصوت الاخر وتجعل حوار الأصوات في قطيعة فنية لانملك لها حلاً وهو أنه يظهر الحوار ثم يظهر النقاش حوله أو التعليق..

رأينا أن نضع محوراً عاماً لندوتنا اليوم ذا شقين هما المصطلح النقدي والمنهج النقدي كوجهين لاشكالية نقدنا المعاصر وارتأينا الدعوة لمناقشة هذا المحور. يقول أحد الشعراء: لايعرف الشعر الا من دفع الى مضايقه ونحن نقول ان من كابد النقد أدرى بما تحمله هذه الحرفة من متاعب...

في البدء لدي ملاحظة.. وهي انه في الحديث عن هذه الاشكالية لايفهم على اننا نحاكم النقد باعتبار انه مقصر عن الابداع أو غير مقصر، لان هذا الموضوع قد أشبع في ندوتنا السابقة... غير أننا الان في مجال بحث متاعب عمل، أو خصوصيات حرفه نقدية، فماذا يمثل المصطلح لنا، وماهي اشكالات المصطلح في تعريبه وتغريبه مدلوله ومفهومه، بل ماذا يعني المنهج لنا نقاداً ومعانين في كتابة النقد، وماالذي نراه من حيرة ناقدنا ازاء المنهج سلفيه وغربيه ومقترحنا أيضاً في كل ماسنقول... واقترح أن أبدأ بالشق الاول، وهو المصطلح ونطرح على الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا سؤالاً ليكون مفتاحاً لهذه الندوة، وهو هل شكّل المصطلح لأمم أخرى مرت بمثل ما يمر به ادبنا معضلة مماثلة وكيف جرى تجاوزها.

■ جبرا ابراهيم جبرا: فيما أعلم من دراسة الأدب الانكليزي، ان الامم الاوربية كانت تدرس أدابها عن طريق فهم الآداب الكلاسيكية، اي ان هذه الامم وجدت في الآداب الأغريقية واللاتينية الكثير مما اعتبروه جاهزاً سواء كمصطلح أو كمنهج ومنذ أن بدأت هذه الأداب تنتعش وتتكامل بحيث اصبحت تستحق أن تدرس نقدياً على الطريقة الكلاسيكية، أي منذ النهضة التي احيت الدراسات الكلاسيكية، لجأ دارسو هذه الأداب الى المصطلحات التي كانت قد اوجدتها الفلسفة اليونانية واوجدها النقاد او الدارسون في الاداب اليونانية سواء في بلاد اليونان او فيما بعد الآداب اللاتينية أو حتى الدارسون في الاسكندرية، باعتبارها كانت امتداداً للتفكير اليوناني، وبذا لم يعانوا مانعانيه نحن اليوم في بدايات تفكير جديد وموقف جديد

من الابـداع الانسـاني ولكن كان هذا مجـرد بدايـة ، لسبب ، انـه عنـدمـا تطورت المسرحية الاوربية سواء في اسبانيا أو في انكلترا وفي المانيا وفي فرنسا وجدوا أن الكثير من هذا النقد المبني على النقـد الكـلاسيكي لابـد له أن يرفـد بمفـاهيم جديـدة تبلورت بالاستعمـال من كون ان الشـاعـر يكتب في ظروف تختلف عن الظروف التي كانت سائدة. قبل (٢٠٠٠) سنة أو (١٥٠٠) سنة، وهكـذا بدأت الحـركة النقدية ولنسمها الجديدة نسبياً، لكن حتى هذه الحـركـة الجـديـدة نسبيـاً كانت تستـرشـد بالفلسفة اليونانية والتفكيـر الكـلاسيكي، فكـانـوا يوازنـون بين ماقـالـه أرسطـو أو افلاطون مثلاً وماقاله لونجيلوس، وماقاله هذا وذاك، ويضيفون أو يحذفون أو يعطون موقفهم النهائي ولو انهم كانوا دائماً يحتاجون الى تغطية والى حماية فيما يزعمون انه مقتبس أو مأخوذ من الفكر الكلاسيكي.

نحن الان وضعنـا مختلف تمـامـاً. . . فعنـدمـا جاءت الفترة الـرومـانسيـة كانت من ناحيـة أنقلاباً على الموقف السائد حوالي ثلاثمائة سنة من القضية النقدية لأنهم دخلوا في صلب الشخصية الانسـانيـة لقـد كان الرومانسيون يهتمون بالشخصية، فاصبحت قضيـة اللغـة وقضيـة الفكـر، والقضايا الشكلية في نظرهم قضايا ثانوية تخدم قضية اكبر وهي قضية الشخصية الانسانية فصار النقد يتجـه أتجـاهـات بحيث يوجـد لغـة جديـدة رفـدتهـا فيمـا بعـد الاكتشـافـات العلميـة والفلسفـات السـايكـولـوجيـة التي تنامت وتسارعت الى أواخر القرن التاسع عشر واوائل هذا القرن بحيث وجدنا انفسنا فجأة في أوائل القرن العشرين امام نظرية نقدية تكاد أن تكون مستمدة في معظمها من علم النفس لزيادة التوكيد على العنصر الانساني أو الناحية الانسانية الصرف في مايبدعه الانسان قولاً أو رسمـاً أو مسـرحـاً. . . الخ فكانت المصطلحات في الكثير منهـا الان قد تراكمت واضـافت الى نفسهـا مصطلحـات كثيـرة مأخـوذة من علم النفس وبقي هذا الاتجـاه المستمـد في اكثر من علم النفس سائداً لكنه أيضاً تشعب، فظهر في نهاية القرن التاسع عشـر، بعض النقـاد الـذين ارادوا ان يفهمـوا النـاحيـة النفسية من المؤلّف وليس من المؤلف ولـذلـك جاءت النظـريـة التاريخية في



حاتم الصكر: نقد الشعر بنيوياً يقع في غربتين!

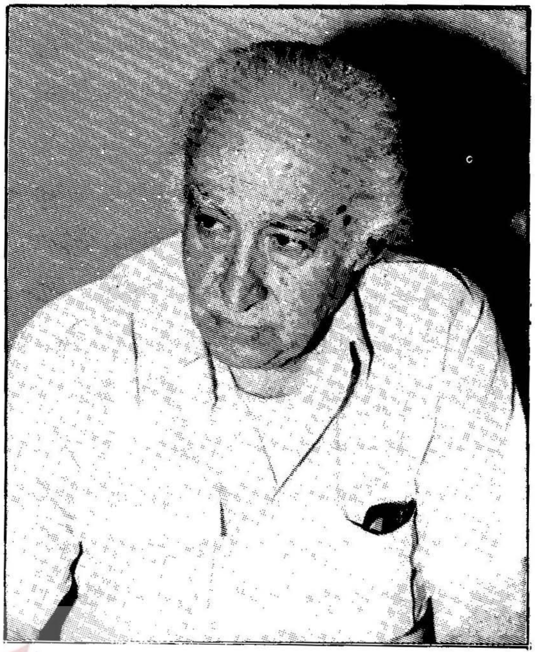
المصطلح تعبير عن جدلية النقد المستمرة مع الواقع

النقـد، اي أن النـاقـد يجب ان يعرف الخلفية التاريخية للمؤلف والعمـل المنقـود قبـل ان يستطيـع ان يفهم بالضبـط هذا العمـل المنقود بتفصيلاته بحد ذاته وفجأة في اواسط هذا القرن، واعتقد قبيـل الحـرب العـالميـة الثـانيـة، نشفت هذه النظـريـة وعدنا في التأكيـد على النقـد الذي يجب ان يستمد معاييره ومصطلحاته من النص نفسه، وفي الواقع كانت النظرية تبدو جديدة جداً في أيامها بحيث ان النقـاد الـذين أتبعـوا هذه الطـريقة سمّوا أنفسهم بالنقاد الجـدد، واكثـرهم ظهـر في انكلتـرا وأمـريكـا. طغوا على ساحة النقد، واوجدوا لهم مصطلحات كثيرة منها مأخوذ من علم النفس والفلسفـة، لكن المهم في طريقتهم أن المنقـود هوعمـل مستقل عن صاحبـه نهـائيـاً. . . وفجأة جوبهـوا بشيء كان يجـري في فرنسا، فبتأثير من جماعة من الروس والتشيكيين الذين لعبوا دوراً بارزاً ظهـر مانسميـه اليـوم «البنيـويـة» واوجدت البنيوية لها طريقة اخـرى وفي الـواقـع أن الكثير منها مستمد من طريقة النقاد الجدد «النصيين» لكن موقفهم الآن من النص اختلف، وتـزحـزح موطن

■ حاتم : استمراراً في هذا العرض الانطولوجي اذا صح التعبير لمسيرة المصطلح عند الامم الاخرى ننتقل الى الدكتور سلمان الواسطي ليترجم ذلك عملياً بصفته مهتماً في بعض دراساته بترجمة الشعر . . ؟

■ د. سلمان الواسطي : اغنى الاستاذ جبرا في عرضه التاريخي لتطور النقد الادبي جوانب كثيرة من موضوع النقاش وما سأقوله سيكون مجرد أضافات وأود أن انطلق من الاجناس الأدبية .

الواقع ان النقد الغربي توصل الى ماتوصل اليه من مصطلحات لغنى في الاجناس الأدبية الموجودة لديه ، لو اردنا ان نقفز قفزة سريعة الى نقدنا التراثي وادبنا العربي ، وقد تكون هذه نقطة نقاش لا اعتقد اننا نتجاوز الحقيقة كثيراً اذا قلنا إن ادبنا كان متمثلاً بشكل رئيس بما يمكن أن نسميه بالأدب الوجداني ، ولهذا عندما مارس النقاد العرب دورهم النقدي انحصرت مصطلحاتهم واهتماماتهم بذلك الجنس المحدد المنطلق من الجانب الذاتي ولهذا ترى ان تركيزه كان منحصراً بدرجة كبرى على لغة الشعر ، على الصورة في الشعر وعلى الوزن الشعري وعلى مايميز هذه القصيدة عن تلك أو هذا البيت غالباً عن البيت الأخر ، وكان بشكل عام نقداً انطباعياً ، الواقع مع المصطلح النقدي تأتي قضية المنهج فالمناهج النقدية المتعددة تخلق لنفسها مصطلحات نقدية خاصة عندما يكون الناقد أديباً او شاعراً يخلق لنفسه المقاييس التي يريد أن يحكم على عملية بموجبها ، في الادب الغربي ادى تنوع الاقتباس الادبي الى تنوع المقتربات النقدية ، أو المناهج النقدية للعمل ، وعلينا أيضاً أن نتذكر حقيقة أخرى ، وهي التميز بين الناقد منظّراً والناقد مطّبقاً اي بين النقد التنظيري والنقد التطبيقي فالمدارس النقدية الكبرى انطلقت بالأساس من فلاسفة وضعوا أراءهم الفلسفية ثم جاء المطبقون ومارسوا في ضوء تلك النظريات الفلسفية أراءهم والمدارس



جبرا : العملية النقدية ليست انطباعا وإنما هي علمية ذات مصطلح .

التوكيد من الناحية النفسية المستمدة من النص الى الناحية اللغوية الموجودة في النص ، واصبحت اللغة الموجودة في النص هي المصدر الاول ، واعتقد أنه بسبب الاقتران باللغة ، اصبح هناك اهتمام آخر وهو أن التركيب الذي يؤدي الى هذه اللغة أدى الى اهتمامهم في النهاية بالشكل فأوجدوا ما يسمى اليوم بالخطاب ، فالخطاب النقدي هو الشكل النقدي ، الخطاب الشعري . . . الخ اذن هذه هي مصطلحات ، أما نحن كنقاد عرب ، فقد وصلت الينا هذه التغيرات بالمواقف في امتداد ، تغيرات المواقف الفرنسية وتغيرات المواقف الانكلوسكسونية وبسبب من نوع دراستنا وجدنا انفسنا نرفض الكثير من اساليبنا النقدية العربية المبنية على تقاليد عربية وبدأنا نتأثر بأساليب النقد الفرنسية الانكلوسكسونية ووقعنا في هذه الازمة التي نتحدث عنها ، وهي أين مصطلحنا؟

أن العملية النقدية ليست عملية انطباعية وانما هي عملية تحتاج الى مصطلح علمي .



د. الواسطي: طبيعة النص هي التي تحدد المنهج.

النقدية الكبرى منذ الاغريق حتى اليوم بالامكان حصرها باربع أو خمس مدارس ربما اختلفت التسميات لكن الممارسة أو الفكر الفلسفي هو فكر واحد جاءت الخمسينات وباستطاعتنا أن نحدد نهضة ادبنا الجديد من الخمسينات فوجد الاديب العربي والناقد العربي نفسه أمام غابة واسعة من مدارس نقدية كثيرة ومناهج نقدية وكان أعتماده بالدرجة الاولى على الترجمة وقد يجرنا هذا الحديث الى موضوع آخر بحاجة الى ندوة الى «ماقدمه المترجمون وما خلقوا من مشاكل أيضاً».

أعود لأؤكد بما لخصه بشكل رائع الأستاذ جبرا أن مشكلتنا تنحصر الآن بكيفية التعامل مع هذه المصطلحات الكثيرة، الوافدة ولكننا يمكن ان نحصر المناهج رغم كل التسميات..

■ **د. عناد غزوان**: مداخلة بسيطة بالنسبة للدكتور سلمان الواسطي والذي اود أن اعلق عليه، هو أن الاستاذ الواسطي قال بان النقد العربي عموماً كان انطباعياً والحقيقة ليس النقد العربي وحده هو الانطباعي بل الانطباعية ظاهرة صحية بل نقد في اي ادب من آداب الامم ومازال وسيبقى كذلك، لان الانطباعية بمعناها ليس التأثرية الساذجة بل الانطباعية-انك تقرأ أثراً ابداعياً فتنفعل وهذا هو روح النقد الادبي اي القائم على الذوق الادبي الصافي، فلم يكن النقد الادبي عند العرب انطباعياً تماماً-هناك منظرون وهناك فلاسفة وهناك مفكرون وهناك من مارس عملية الابداع، كان يجمع بين كونه شاعراً وبين كونه ناقداً او بين كونه فيلسوفاً، فارسطو كان اديباً قبل أن يكون فيلسوفاً، فلذلك عندما كتب فن الخطابة وفن الشعر، كان أديباً قبل ان يكون فيلسوفاً.

وهنا ادخل في الموضوع الى مصطلح النقد الادبي عند العرب-اعتقد ان المصطلح يولد في ضوء النقاش والعملية الابداعية الفنية ولا يأتي طارئاً عليها، اريد ان أقول ان الابداع هو الذي يخلق المصطلحات النقدية وليس المصطلحات النقدية هي التي تخلق الابداع، وهذه المعادلة كبيرة ومهمة لانها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالفكر الادبي عند العرب، فعندما نبدأ بدراسة الادب العربي بعيداً عن كل المؤثرات الاجنبية، اي ندرس المصطلح النقدي العربي في بيئته العربية الصافية، لوجدنا ان هذا المصطلح نشأ وتطور كما نشأ عند الشعوب الاخرى فالعرب أمة شاعرة كما قالوا، اي انها احبت وعشقت الشعر فلا غرابة اذا ما كانت المصطلحات النقدية قد أنصبت على اهم تجربة عند العرب وهي التجربة الشعرية ولذلك لم يترجموا شعراً أجنبياً الى اللغة العربية، لانهم كانوا يعتقدون ان الشعر هو الفكر الادبي عند العرب، فعندما نسأل الان، متى وجد المصطلح النقدي عند العرب؟ وجد المصطلح، كلما تطور الفكر الادبي العربي الذي يمثل مرحلة حضارية مهمة من مراحل تطور هذا الشعب كلما نمت معه ايضاً مصادر المعرفة ونمت

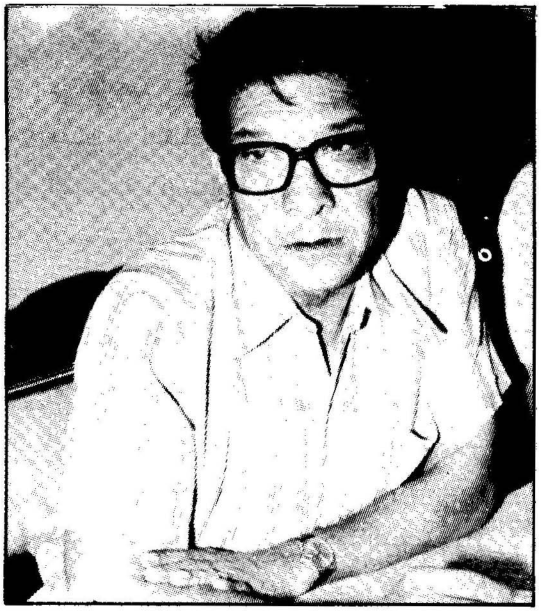
وتطورت معه أيضاً النظرة الى العملية الابداعية،فالناقد الذي وجد في العصر الجاهلي قبل الاسلام ثم عاصر الأسلام لم يبتعد عن روح التجربة الابداعية، بقي يلح على ان الجيد هو المحبب الى النفس.

نتنقل فجأة بعد هذا الأستقرار وتطور الفكر الأدبي لنجد أن المصطلح بدأ يظهر: (الصنعة،التكلف) (الشاعر من انت في شعره حتى تفرغ منه) قول لابن قتيبة.. فالقصيدة الجيدة تفرض وجودها منذ وجد النقد الادبي عند العرب قبل الأسلام مع فارق وهو أنه بتطور الفكر وتطور الحضارة والاستقرار بدأت هذه المصطلحات تتطور هي الأخرى مع تطور العملية الابداعية فوجد نقد تطبيقي يمثله الأمدي في القرن الرابع الهجري في الموازنة وقد طبق على شاعرين معاصرين وشاعرين محدثين من كبار الشعراء وهما أبو تمام والبحتري...

من هذه المصطلحات التي استقرت فعلاً مثلاً المذهب ،الصنعة،الفن. الحرفة. وعمود الشعر الذي وجدت له معايير وابواب طورها المرزوقي في شرح (ديوان الحماسة) وعمود الشعر هذا ماله وما عليه أحدث حركة نقدية هائلة،ثم الصورة وهي مصطلح من مصطلحات النقد الادبي المستقرة، وقد منحها الجرجاني في كتابيه (دلائل الاعجاز) (وأسرار البلاغة).. معنى دلالياً.

فعبدالقاهر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧١ للهجرة في كتابيه بدأ يطور أو يفلسف أو ينظّر المصطلحات النقدية الخاصة بالشعر بالدجة الاولى.

■ حاتم: ولكن هذا التطور أي نقل عملية المثاقفة بين المصطلح وعصره... كانت تتم احتكاماً الى علوم ذلك العصر فنحن نريد أن نسأل كيف تستجيب الان مصطلحاتنا اذا صح ماذهبت اليه ونحن متفقون معك في أن الناقد العربي كان يستجيب بمصطلحه لعلوم عصره ويدخلها في همه النقدي وتظهر على كتابته النقدية



د. عناد: الانطباعية وليس التأثرية الساذجة، ظاهرة صحية

ومقاييسه الدقيقة المستقرة كما سميتها؟ الان نريد أن ننتقل الى نقطة أن ناقدنا اليوم يبدو وكأنه المصطلح لديه ينمو في فراغ فهذا التطور الكبير في العلوم الصرفة والعلوم الانسانية وليكن منها بعض العلوم الوسيطة كعلم النفس مدى الاستفادة من هذا المصطلح تبدو هنا الهوة والفراغ وهذه هي النقطة التي تتصل فيما بعد بجماليات المصطلح النقدي..

■ د. عناد: الانتقالة هنا، عندما قلت انني اردت الوصول الى أن المصطلح النقدي العربي القديم هو مصطلح مستقر، فعندما وجد الناقد العربي المعاصر.

كما قال الأساتذة، أمام غابة من المصطلحات الاجنبية وامام غابة من المصطلحات العربية المستقرة أمام الغابة الغربية فبعضها غير مستقر وبعضها الآخر قد استقر فعلاً نحن أذن نتحدث عن المشكلة أو الازمة إن وجدت هي هذا الصراع بين مصطلح غير مستقر وبين مصطلح مستقر

أما الى أي مدى يستطيع الناقد العربي المعاصر أن يستثمر **الأستقرار بين الادبين العربي والاجنبي**، واعني بالاجنبي كل الآداب **غير العربية** وهذه مسألة خاصة بثقافة الناقد، **هناك من النقاد من لايفقه** المصطلحات النقدية العربية القديمة **لان مناعته أو** حصانته التراثية ضعيفة في هذا المجال مثله مثل الذي يأخذ المصطلح الاجنبي وهو أيضاً غير محصن بالثقافة الاجنبية، فاذا تركنا هذه لانها واضحة المعالم وكما أشرت قبل قليل الى ان الناقد العربي الان يواجه أزمة هذا الصراع بين المصطلحات بالدرجة الاولى، وعدم أستقرار الدلاله الاصطلاحية والدلالة العلمية النقدية للمصطلح العربي والاجنبي ولاتنسى ان هاتين الغايتين في المصطلحات العربية والاجنبية هي مظهر حضاري يدل على تطور الفكر الادبي العربي والآجنبي ولابد من وجود مايسمى بالتلاقي والتوازي بين المصطلحات لان النقد الادبي فكر انساني.

■ د. سلمان: لدي تعقيب وهو أننا لانحاكم النقد الادبي، خاصة النقد الادبي العربي لكنني ارى ان المبدع العربي شاعراً أو قصاصاً أو مسرحياً أستطاع أن يطعم أو يغني حقه الادبي بتجارب كثيرة... فالقصيدة الحديثة لم تعد القصيدة القديمة التي يمكن ان تطبق عليها المصطلحات المحدودة فهناك حاجة الى مصطلحات من علم النفس وهناك حاجة الى مصطلحات من المسرح... ان القصيدة الآن بالأمكان ان تستخدم الحديث عن المسرحية والرسم. الخ المبدع الآن أصبح أغنى ويعني ان العمل الادبي العربي الأن يحتاج الى عدد من المصطلحات من علوم وفنون مختلفة لكي تعطي ذلك العمل حقه، اذا أقتصرنا فقط على مالدينا من كلمات.

■ حاتم: ننتقل للأستاذ رشيد ياسين وهنا نسأل هل أن استجابة النقد العربي بجانب المصطلح وحتى المنهج كانت كافية احتكاماً الى ما وصلت اليه مثلاً حقول اخرى من العلوم ولاسيما علم النفس وهل ترى ان الناقد العربي في مرحلة قصّر من الاستفادة من هذه المنجزات العلمية أم أنه نقلها الى النقد نقلاً حرفياً؟.

■ رشيد ياسين: ان النقد الادبي هو جزء من علم الأدب، وعلم الأدب كأي علم آخر ينزع الى أن يكون علماً بحق له منهجه وله مقولاته وله مصطلحاته... وفي مجال العلوم التي أصطلحنا على تسميتها بالعلوم الصرفة، لم تلبث هذه العلوم عندما بلغت تطورها الكافي أن وجدت منهجها وان وجدت مصطلحاتها وسارت في طريقها، أما بالنسبة للادب فيبدو الامر صعباً اكثر من ذلك لان الادب نشاط أنساني تدخل في تضاعيفه وفي نسيجه مؤثرات شتى ويتصل بالنشاط الفكري الانساني العام.

المصطلح نشأ عند العرب نتيجة ظهور النقد الادبي ذاته. منذ ان ظهر النقد كان لابد من مصطلح يتكيء عليه الناقد لكي ينقد وعندما تطورت حركة التأليف والنقد في العصر العباسي برزت المصطلحات النقدية كانت هنالك ظواهر تواجه الدارسين والنقاد وكان لابد من أن يجدوا لها تسميات وعلى سبيل المثال كان العرب منذ الجاهلية يستخدمون الطباق في الشعر ويستخدمون التورية، ولم تكن لهذه وغيرها من الوسائل البلاغية تسميات لكن وجود الظاهرة أستدعى أن يوجد الى جانبها الأسم. الملاحظة التي ابداها الدكتور سلمان الواسطي حول الاجناس الادبية ملاحظة جيدة فالواقع ان ادبنا العربي كان في جملته ادبا، وجدانيا بمعنى انه لم تظهر عندنا بعض الاجناس الادبية التي عرفتها الامم الأوربية واخص بالضبط الدراما، والادب القصصي المتطور، وطبعاً ظهرت عندنا في مجال الأدب الشعبي السير والملاحم المعروفة، ولكن القصة والرواية بالصورة التي ظهرت عليها في اوربا جاءت عندنا متأخرة جداً، عندما دخلت هذه الاجناس الادبية الجديدة



رشيد ياسين: يحتاج الناقد المعاصر الى ثقافة متنوعة؛ متنوعة لنقد العمل.

في حياتنا ونتاجنا الادبي، كان لابد بالتالي للناقد من ان يأتي معها بالمصطلحات وبالمقولات التي تسعفه في معالجة هذه الاشكال الادبية الجديدة.

ولا ادري لماذا حصر الدكتور الواسطي نهضتنا في أوائل القرن، وانا أواسط أبعد من ذلك بكثير وربما تعود الى القرن الماضي فقد بلغ فن الرواية والمسرحية حداً معقولاً من النضج منذ النصف الاول من القرن العشرين ومنذ النصف الاول من القرن العشرين نشأ عندنا نقاد أفادوا من مدارس النقد الاجنبية، وكلنا يعرف الدور الذي أداه نقاد كالدكتور طه حسين وميخائيل نعيمة في (الغربال) ثم المدرسة التي اعقبت ذلك في مصر ممثلة في محمد مندور وفي لويس عوض والاخرين. الذي يحصل الان، في الوقت الحاضر أنه في أوربا بالذات وعلى جانبي الاطلسي ومنذ مابعد الحرب العالمية الثانية حدثت هزات عنيفة في مجال النقد الادبي والنظريات الادبية والفنية عموماً، ويبدو ان دوراً مهما بشكل خاص قد لعبه في هذا الصدد علم النفس وبالتحديد التحليل النفسي الفرويدي حتى الان عندما يتكلمون عن البنيوية ومناهج البحث الاخرى التي نشأت عن علم اللغة وعن منهج دي سوسور، بالذات يشيرون الى ان أقتران دي سوسور بفرويد ادى الى ظهور هذه المدارس الجديدة في النقد، التي بدأت مصطلحاتها ترد الينا في الأونة الاخيرة. الآن يقال إننا في غابة من النقد والحقيقة أنها غابة مليئة بالاشواك والمزالق وسبب ذلك، أننا غالباً ما يأتينا المصطلح قبل ان يصلنا معه محتواه الكامل ودلالته والخلفية العلمية التي انبثق منها هذا المصطلح، ويبدو ان تخبطنا في مجال المصطلحات ناشيء عن قلة علمنا بهذه العلوم الحديثة التي تنشأ عنها هذه المصطلحات. هذا من ناحية .ومن ناحية اخرى يبدو لي ان النقد عندنا كثيراً ما ارتكب خطيئة أنه حاول أن يحاكي النقد الغربي، ليس دائماً بالذكاء الكافي وليس دائماً استجابة لضرورة بقدر ماهو محاولة للحاق بالعصر كما يقال. ليس كل المصطلحات ولا كل المداخل والمناهج التي تعالج بها الظواهر الادبية والفنية في فرنسا اليوم أو في الولايات المتحدة مما نحتاجه نحن لمواجهة الظواهر والحالات التي يطرحها امامنا ادبنا بأشكاله المختلفة.

يمكن ان نقول أن المصطلحات عندنا لم تهضم هضماً جيداً ولا يبدو أنها تظهر دائماً بالمقابل العربي الذي يؤدي المعنى مثلاً أن مصطلح action لحد الآن يصر البعض على ترجمته بـ «الحدث» وهو «الفعل وليس الحدث. وأعتقد أن الترجمة ربما تجني علينا في احوال كثيرة وقد تكون جناياتها علينا أفدح مما نجنيه منها من فائدة.

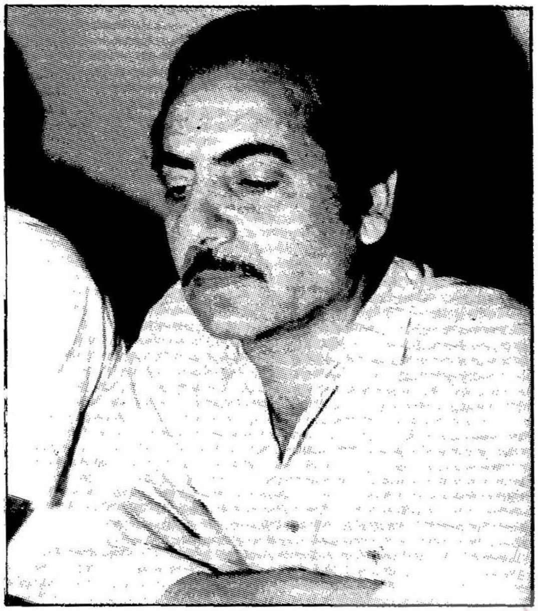
■ **حاتم: بعد أن أتفقنا على وجود هذه الخلخلة والفوضى في استخدام المصطلح وتعريبه في محاولة لنزع التغريب عنه وتصويره بانه صالح لنا وما مثالنا عنه عن البنيوية والتي**

باعتقادي تعاني غربتين اولاً انها طبقت أصلاً على اجناس غير شعرية وثانياً انها تخالف حمـ ـية الشعر العربي الخاصة ولكن لان صاحب المنهج يحتاج الى نماذج للتطبيق فهو يأتي الى شعرنا ليلوي عنقه . . . الأستاذ طراد سيكون له دور في هذه المداخلة في الحديث عن دور الناقد في حل هذه الأشكالية الثنائية مابين قديم المنهج وغريبه ، باعتبار المصطلح ماهو الا جزء من ادواته في المعاينة والمقاربة النقدية .

■ **طراد الكبيسي :** اذا جازلنا تعريف المصطلح بأنه مفهوم أو رمز قد يبدو صغيراً ولكن له دلالة كبيرة وهو ذو تاريخ طويل حينئذ نستطيع أن نفهم أن المشكلة هي أزاء المصطلح الغربي ، والمشكلة هي ضمن السياق الثقافي الابداعي المتتالي ، أي ضمن هذه المتتابعة المفتوحة للأنتاج الثقافي الغربي منذ العصور القديمة الى الآن ان هذا المصطلح ابن بيئة ، وابن ثقافة وبالتالي هو ليس غريباً على القاريء الغربي. مثلما ان القاريء العربي والناقد العربي القديم في عصر الازدهار الحضاري والثقافي عندما يرد مصطلح الموازنة أو مصطلح الوساطة او المصطلحات البلاغية الاخرى : الاستعارة.التوريه.المجاز حينئذ يفهمها ضمن هذا السياق الثقافي التاريخي المعروف لديه .

مشكلتنا اننا مغتربون عن الاثنين ، فالقاريء العربي الان وحتى الناقد عندما يسمع مصطلح الرواية التقليدية ، وهي في مفهومنا ، انها لشيء معيب اي انها منقطعة عن جذور ثقافية سابقة ، بينما الرواية التقليدية ، كما هو معروف مثقلة بالتقاليد الثقافية الموروثة وليس منبتّة وقد اخذنا نحن المفهوم مقطوعاً ومشوهاً عن سياقه الثقافي التاريخي . . . وبالضبط كما حصل لمصطلح (الشعر الحر) أو غيره .

اننا عندما نأخذ المصطلح العربي القديم نجد أننا في



طراد الكبيسي : المطلوب ايجاد خصوصية للمصطلح النقدي العربي تناسب خصوصية ثقافتنا المعاصرة .

غربة عنه لسبب أن هذا المصطلح لم يستمر لسبب عدم استمرار الثقافة بنفس سياقها التاريخي المتطور والذي يشكل جزءاً من وعينا نحن كما أن وعينا مقطوع الى حد كبير .

ان المطلوب هو أيجاد خصوصية للمصطلح النقدي العربي تتناسب مع خصوصية الثقافة العربية الحديثة . . . ولكن كيف؟ وقد تسأل قبل هذا ماهي الثقافة العربية المعاصرة؟ وماهي حدودها؟

■ **جبرا :** كل هذا يشير الى الاشكال الذي نجابهه.النقد العربي فيما مضى كان مؤسساً في معظمه على الشعر ، النقد الادبي كان قد تأسس على الشعر ولكنه في الوقت نفسه تأسس على المسرحية.نحن أسسنا نقدنا على شق من شقين ، الاوربيون أسسوا النقد على الشقين معا ، وهذان الشقان أدّيا فيما بعد الى تفرعات اخرى ادت الى تفرعات في النقد ، جعلت العملية النقدية عندهم تختلف نهائياً عن العملية النقدية عندنا .

ان المصطلح النقدي استمر في الاداب الاوربية منبثقاً عن الشعر والمسرح بأستمرار معا، وكان النقد الواحد يضيء النقد الآخر، فالقصيدة تفهم التراكيب الموجودة في القصيدة بلغة الدراما وتفهم الدراما على انها قصيدة و بمصطلحات مأخوذة من نقد الشعر من حيث غنائيتها ومن حيث لغتها وهكذا ففي حين ان الجرجاني مثلاً أوجد مصطلحات دقيقة جداً نراها اليوم حديثه لكننا نرى ايضاً أنه بناها فقط على فهمه للشعر وفهمه لاعجاز القرآن حيث كان التأكيد على اللفظة وقوتها التعبيرية لكن الذي جوبهنا به هو اننا رأينا كمية كبيرة من النقد في الادب الغربي مبني اولاً على المسرحية ومنها تفرعت الرواية ثم جاءت الفنون الاخرى ودخلت في عالم النقد الادبي.

فقد جاءت الموسيقى، والرسم، والنحت، .. الخ هذا كله يجب أن نعترف بأنه كان جديداً علينا، وبذلك بدأنا نعيد النظر في تراثنا وفي كتابتنا وعندما أتينا الى هذا القرن وجدنا أننا لانستطيع ان نستغني ايضاً عن كتابة الرواية بالمفهوم العصري وليس بمفهوم الحكاية، فوجدنا شكلاً جديداً أقتضى مصطلحاً جديداً في فهمه، ومن هنا نعود مرة أخرى نحن كنا قاصرين اهتمامنا على الشعر وجعلنا للشعر أجناساً مختلفة ومع تفرع الاجناس الادبية في الغرب جاءت مصطلحاتها معها واذا نحن اليوم نجد سلسلة من الكتب هي في الواقع مصطلحات في اجناس الادب: المأساة، الكوميديا، الرومانس. . الخ) الان نحن بدأنا نكتب مسرحية ونرسم ونؤلف الموسيقى على اسس تختلف عن الأسس القديمة. . . لقد تشعب ذهننا وابداعيتنا العربية الكامنة برهنت على قدرتها على هذا التشعب لان العصر يطالبنا أن نفكر سينمائياً ومسرحياً وتشكيلياً واذا بنا نرى ان كل هذا يحتاج الى منهج ويحتاج الى مصطلح ونحن ليست لدينا هذه المصطلحات الضرورية.

■ رشيد ياسين

لدي في الحقيقة أكثر من رد على على الأستاذ جبرا، وأظنني سأعود بكم قليلاً إلى الوراء. وهذا الرد يشمل الدكتور سلمان ايضاً لأني في الواقع لاأعتقد أنه مصيب عندما ذهب إلى أن من غير الصحيح أن نترجم «poetic» إلى «فن الشعر»، ذلك أن أرسطو لم يتكلم في كتابه ذاك إلا عن الشعر فقط. لقد تكلم عن الشعر الملحمي وعن شعر التراجيديا والكوميديا وعن شعر الديثرامبوس. وأذكر جيداً أنه ميزّ في كتابه بين من ينظم مقالة في العلم الطبيعي وبين من يكتب شعراً حقيقياً. أرسطو كان يتحدث - تحديداً - عن الشعر. وهذا مفهوم تماماً. فالأدب نشأ عند الاغريق شعراً بأجناسه الثلاثة، ولم يقم الأدب على جنسين - كما تفضل الأستاذ جبرا - وإنما على أجناس ثلاثة، هي الملحمة والدراما والشعر الغنائي. وبقيت الملحمة من المأثورات المستمرة في الأدب الاوربي وقد تلقفها اللاتين عن اليونانيين، وفي عصر النهضة انبعثت مجدداً على يدي دانتي ومن جاء بعده من شعراء الملاحم. وفي تأريخ الأدب يقال عادة ان الرواية المعاصرة هي ابنة الملحمة القديمة. من هنا أعتقد، أن الاعتراض على ترجمة عنوان كتاب أرسطو بفن الشعر هو اعتراض غير وارد.

النقطة الثانية التي أود الاشارة إليها هي أن كتاب «فن الشعر» لم يقتصر على وضع أول نظرية في الأدب، وإنما وضع الأسس لنظرية الفن العامة، التي تكشف عمّا هو مشترك بين الفنون المختلفة. ولذلك فأرسطو منذ بداية كتابه يتحدث عن الرقص وعن الصفر بالناي وعن فنون أخرى ويربطها جميعاً برابطة واحدة هي رابطة المحاكاة. طبعاً نحن اليوم لسنا ملزمين بقبول «المحاكاة» كرابطة بين الفنون، و لكن لامفر من ملاحظة أن نظرية الفن العامة تعود بدايتها إلى أرسطو. ويجدر بالملاحظة أن كتاب «لاوكون» الذي أشار إليه الأستاذ جبرا في حديثه هو كتاب يقارن بين الشعر والفن التشكيلي ويحدد أوجه التشابه والاختلاف بين الفنين من حيث أن الأول - أي الشعر - هو فن ممتد في الزمان، أما الثاني فهو فن ممتد في المكان.أقول هذا لأؤيد به ماذكره الأستاذ جبرا من أن النقد الأدبي أخذ يستفيد من الفنون كافة بعد أن كشفت نظرية الفن العامة - وهي المحور الأساسي لعلم الجمال - عما هو مشترك بين الفنون المختلفة.

■ حاتم : لو صح الافتراض أن هناك ناقداً عربياً جاء الى الحكاية كمخزون ادبي ابداعي واشتق لها قوانينها ، فهل سنفترض انه سيطابق فيها قوانين الرواية بمفهومها الاول قبل يدخل فيها التكنيك او غيره . . . ؟ هنا أظن ان المسألة تحتاج الى شيء من المرونة .

■ د. سلمان : انني أصر على الدقة في استعمال المصطلح فمصطلح الشعر الحر له مايقابله بالفرنسية أو الانكليزية كان بامكاننا أن نبتدع مصطلحاً أخر كأن نسميه «شعر التفعيله» .

نعود الى مشكلة ترجمة المصطلح فكتاب ارسطو الذي ترجم «فن الشعر» ترجمته غير دقيقة ، فالادق أن يترجم الى صناعة الادب . . . لقد وردتنا مصطلحات كثيرة ولم تردنا النماذج الممثلة لها ، لقد ناقش بارت روائيين فرنسيين وكتاب فرنسيين وقد قرأنا عن بارت وقرأنا مقالاته ولكننا لم نقرأ ربما الكتاب الذي ينتقده وتبقى مشكلة الترجمة ومشكلة الدقة .

■ طراد بعض المصطلحات مترجمة على عدة معان فالشعر الحر في تونس مثلاً يترجم الى «الشعر غير العمودي وغير الحر» . وهنا لابد أن نؤكد على دقة المصطلح .

■ حاتم : بعض المجددين العرب ، وبالاخص نازك الملائكة اول من تصدى لنقد الشعر الحديث وهي رائدة في هذا المجال حاولت ان تقول بكلمة أو باخرى هذه حدود الحرية المتاحة للتجديد في الشعر . . . فالشعر الذي نكتبه تقول نازك ، حر قياساً الى ماهو سائد ، وهذه هي حدود حريته التي لايمكن تجاوزها . . . المسألة لم تعد مايقابل ومايناظر . . . .

■ جبرا : أنا أسأل لماذا يتاح للعربي هذا القدر من الحرية ، ويتاح للأمم الاخرى المجال واسعاً

■ د. عناد : المصطلح لايولد اعتباطاً عندما نعني بالدقة العلمية للمصطلح يجب توفر عنصرين اساسيين في اي مصطلح اولاً الدقة في الاستعمال التي لاتنشأ الا من حدث معين ولايولد المصطلح ارتجالاً أو بداهة واذا ولد بداهة وارتجالاً ، هنا تخلق الأزمة في فهم ذلك المصطلح هذه من جملة الأشكالية الحالية النقطة الثانية ان المصطلح يرتبط ارتباطاً وثيقاً وجدلياً بالمنهج .

المنهج هو الذي يخلق المصطلحات وليست هي المصطلحات التي تخلق المنهج .

ان النقد الادبي قد أسس على عنصرين : الشعر والاجناس الادبية التي بالاساس : فن المسرح تطور الى فن القصة والرواية وتطور بعد ذلك ، أما النقد الادبي عند العرب فقد أسس على الشعر وهذه حقيقة مسلم بها . ولكن لوعدنا اليوم ووضعنا أمامنا قارئين : قاريء عربي معاصر وقاريء انكليزي معاصر والقاريء العربي يقرأ نقد للشعر العربي ، والقاريء الانكليزي يقرأ للشعر الانكليزي . . . ما الفرق بين القارئين؟ الفرق مايلي : وضوح المنهج عند القاريء الانكليزي ادى ان يفهم الناقد ماذا يعني بمصطلحاته ، والناقد عندما يستخدم المصطلح يستعمله بوعي وادراك ووضوح ، أنه يأخذ بعين الاعتبار ، عندما يستعمل اي مصطلح في نقد الشعر استجابة القاريء له بنفس الاستجابة التي يستعمل بها الكتابة النقدية أما القاريء العربي ، ونتيجة لعدم وضوح المنهج عند ناقد الشعر فهو لم يأخذ بعين الاعتبار أن القاريء لم يفقه هذا المصطلح أولاً ثانياً انه عندما أستعمل هذا المصطلح كان أستعماله قلقاً وغير صحيح لذلك اعتمد على الترجمة فكان لزاماً عليه ان يبتكر التسمية ومن هنا نشأت هذه الازمة بين المصطلح وبين المنهج وهي من جملة الأشكالية الحالية التي يعاني منها نقد الشعر في الادب العربي الحديث .

النقطة الأساسية . . . أننا تحدثنا عن الاجناس الادبية ، وعن النقد عند اليونان والرومان والعرب القدماء الان



عندما نأتي الى المصطلحات لايشترط فينا أن نكثر من المصطلحات قبل النوعية أنا لا أؤمن بترجمة المصطلح. المصطلح لا يترجم، ويترجم عندما يستقر فعندما نأتي الى مصطلح الشعر الحر على سبيل المثال، هذه الكلمة صارت مصطلحاً سواء كانت ترجمة سيئة للأصل أو غير أمينة لماذا؟ لأن استعمال هذا المصطلح وان كان في الاصل غير دقيق، منحه الدقة والوضوح الآن. . . اريد ان اقول أنه عندما يستقر المصطلح نقبله وإن كان فيه أختلاف عن الأصل.

■ حاتم: حتى بالنسبة للشعر العمودي فهو مصطلح غير دقيق. هناك الان من يكتب القصيدة ذات الشطرين ظاناً انها قصيدة عمودية، اذا عدنا الى جذور هذا المصطلح. سنجد أنه ليس بالشعر العمودي.

■ جبرا: ما قيمة ان نكون نقاداً؟ النقد هو التفلية، أي نستخرج الاشياء الصغيرة ونفرز الخطأ عن الصواب. . . ان واجبنا دائماً أن نبحث عن الدقة، ونعيد النظر دائماً فيما قلنا، وما قاله الا خرون وانا اعتقد أن الحضارة تتقدم في اعادة النظر.

■ د. عناد: المصطلح ليس دائماً ترجمة. فقد يكون تعريباً وقد يكون ترجمة ولكن من الذي يقرر التعريب والترجمة؟ هو الدقة. . . الدقة في المعنى والاحكام.

■ رشيد ياسين:
ولكن. . يدعو الاستاذ جبرا الى تجميد المصطلحات، وأنا لست معه. لقد كان العرب يستخدمون التضمين، ويعنون به أن يستمر المعنى من بيت الى أخر، ولكن الاستاذ جبرا استخدم التضمين بمعنى جديد وأغنى اللغة العربية بمصطلح جديد عندما كتب في مجلة «الآداب» في الستينات عن المونتاج والتضمين وهنا بالطبع لانستطيع أن نعترض على الأستاذ جبرا لان التضمين مصطلح جيد وجاء في محله تماماً، وسد حاجة قائمة وواجه ظاهرة جديدة في الشعر العربي الحديث، فيما يخص مصطلح الشعر الحر.

■ د. عناد: التضمين عند النقاد العرب القدامى كان صفة سيئة بينما هو في الحقيقة صفة جيدة.

■ رشيد: اننا نتحدث عن المصطلح، ورأينا أن بالأمكان تطويره وليس تجميده، فالمهم أن نخضعه لاحتياجاتنا

المعاصرة . . . بالنسبة للشعر الحر . . أنا شخصياً لا ارتاح لهذا المصطلح ، أخذاً بعين الاعتبار أنه ترجمة حرفية ولكن ماهي المشكلة؟ انها تتمثل في اننا لم نجد مصطلحاً آخر وبالتالي يبدو أنه يجب علينا أن نقبله على مضض ومصطلح شعر التفعيلة الذي طرحه الاستاذ سلمان ، غير واف فهناك من كتب باكثر من تفعيلة وهناك محاولات لشعراء كالسياب الذي كتب بالبسيط والخفيف وقطعه بطريقه حديثة .

■ حاتم : من خلال حديثكم هذا لاحظنا ان النقد مصطلحاً وفكراً وفناً إنما يعبر عن جدلية مستمرة مع هذا الواقع الذي يعطيه قوته وحتى ضعفه أحياناً، وحتى في نقدنا العربي، عندما تحول النقد الى بلاغة . . . السؤال الان : هل تجدون نقاداً ومعانين لأزمات النقد كلها ولميزاتها ان في اعتماد النص، مرجعاً للمقاربات النقدية مقترحات لتأطير المصطلح ، ولتعريب منهج ولأستحداث حركة نقدية تواكب الحياة الثقافية بمعناها الواعي والمعبر عنها . ؟

■ طراد : ما افهمه من معالجة النص كحل لأشكالية المنهج هو ماسبق ان ذكر في مسألة النص، عندما قال الأستاذ جبرا أن النقد الجديد يركز على النص ولا عليه بالمرجعيات الاخرى. لكنني شخصياً، اعتقد أن بعض النقاد لايعزلون النص بشكل نهائي عن أية مرجعية ، واعتقد أن (رولان بارت) يؤكد في اكثر كتبه على هذه المسألة، وان كان لايعطيها الأهمية الكبيرة للمعالجة أننا نجد انفسنا في نفس المواجهة في قضية المنهج ، وكما هو معروف أن المناهج التي سادت في النقد العربي المعاصر، هي أيضاً مناهج تعتمد التراث العربي أو المنهجية الذاتية العربية ولكن في الوقت نفسه تجد النقاد منفتحين على التيارات الحديثة لاغناء الرؤية وعموماً ان المناهج المتعددة هي القادرة لأن تعطيك الأضاءة الكافية أي الامكانيات التي تضيء لنا النص فكراً ولغة وأسلوباً و . . . الخ . ؟

جبرا : الذي نحن ميالون الى نسيانه أن النقد، كأي عملية فكرية وابداعية معاً هي عملية متنوعة ولايمكن أن تقولب في صيغة واحدة يجب أن ينصاع لها كل من حاول النقد اذا تصورنا النقد هو منهج نخضع له خضوعاً صلباً قاسياً فأننا قد قتلنا روح النقد-أذن يجب ان نثمن بان النقد له تأثيره وبعبارة أخرى يهيء مقتربات مختلفة تيسر لكل ناقد مهما أستعمل المصطلح ان يستعمل هذا المصطلح بطريقة تؤدي به عند معالجته للنص الى معاني ربما لايأتي لناقد آخر. اذن بامكان الناقد أو بأمكاننا أن نرى نقاداً مختلفين يعالجون نفس النص باساليب مختلفة دون أن نشعر انهم خرجوا عن المنهجية التي نحن نطالب بها . . . هذا التنويع ضروري ولكن لن نرضى بالناقد الذي يغير طريقته كل مرة لاننا حينئذ نشك في انه مطمئن الى طريقته وفي أنهمتحكم بمصطلحه .

اننا عن طريق النص، بغض النظر عن من هو صاحبه نكتشف معاني ربما لم تكن في بال صاحبه .

■ د . عناد : عندما فعل ذلك ريتشارد في النقد التطبيقي

■ جبرا : وهذا شيء مهم جداً وهذا هو الذي يبت ان النص يستحق منا هذا الاهتمام وهذا هو الذي يبرر فصل النص عن صاحبه في نظر النقاد المحدثين في ان النص هو هذا فما الذي يعنيه لنا وماذا نستخرج منه من معاني .

■ د . سلمان : اتفق كل الاتفاق مع ما طرحه الاستاذ طراد والاستاذ جبرا، واعني بهذا ان طبيعة النص هي التي تحدد المنهج الذي يجب ان يطبقهُ الناقد على ذلك النص، لكن مسؤولية الناقد هي ان يكون مثقفاً ثقافة عميقة وان يكون مطلعاً على كل هذه المدارس والمناهج لكي يمارس مع نص معين منهجاً معيناً، وطريقة معينة ، ولكن على الناقد ان لا يكون متنقلاً وتوليفيا في المناهج .

■ رشيد : انا مع ما قيل في كثير منه ولي بعض الملاحظات . . ان

الناقد له مهمة مزدوجة باعتقادي، مهمة أن يقوّم النص الذي بين يديه ومهمة ان يساعد القاريء على ان يفهم هذا النص ويتذوقه، ان النص المعاصر كما يفترض هو نص معقد لأننا نعيش في عصر معقد، تشعبت فيه العلوم وتطورت الى حد كبير، وبالتالي اعتقد ان المناهج التي أخذ النقاد القدامى بها لم تعد كافية لمعالجة النص الادبي المعاصر، كما ان منهجاً بعينه لا يكفي، لان العمل الادبي، يفترض ان يكون واسعاً، وان يعكس من جوانب الحياة ما يصعب حصره واحصاؤه، ومن ثم فقيمة هذا العمل قد تتركز في ناحية وقد تتركز في اخرى، وقد لاحظت مثلا أن بعض نقادنا يستعملون نظريات فرويد في تحليل النصوص الأدبية، والحكم عليها، ويبدو هذا وارداً ومعقولاً في بعض الحالات، ويبدو مضحكا في حالات أخرى، لان النص ذاته لا يحتمل مثل هذا التفسير ولا يتطلبه. . وبالتالي ان الناقد المعاصر يحتاج الى ثقافة متنوعة، ويحتاج الى مداخل متنوعة يفرضها العمل الادبي ذاته بالدرجة الاولى، ان قصارى ما يطمح اليه النقد ان يكون موضوعياً قدر المستطاع، وعندما يستعين الناقد بالعلوم الحديثة فهو يسير خطوات الى الأمام نحو هذه العلمية المرتجاة.

■ د. عناد: اعتقد ان التوفيقية مرفوضة اساساً في المنهج، كما ان التخصصية تحتاج هي الاخرى الى تأمل عميق، الناقد الذي نتحدث عنه هو الذي يستطيع ان يضيء النص وليس كل نص، النص الذي هو ابداع. . . وهنا. . هل للنقد غاية وهدف أم لا؟ هل النقد فن ام علم؟

أيجدر بالنقد ان يكون منهجياً ام علميا؟ انا اعتقد ان النقد فن والنقد الذي اتحدث عنه هو اضاءة للنص الابداعي، فإذا صحت هذه المقولة، فإن على الناقد مسؤولية كما هي على الفنان، وكما ان عملية بناء المسرحية او خلق القصة هي عملية ابداعية، كذلك عملية المقال النقدي التطبيقي هي عملية ابداعية، هذا يجرنا الى القول بان النقد يجب ان يكون منهجياً وليس علميا، واعني بالمنهجية انه لا ينحرف ولا يخضع تحت تأثير التوفيقية او تحت تأثير الهامشية او تحت تأثير العبثية او الخلط بين المناهج، لكي يبقى الناقد الناقد هو الذي يتنكر منهجه عندما ينظر الى النص. . فالناقد يفترض به ان يكون عروضياً وبلاغياً، و. . . و. . . الخ والا فهو ليس بناقد. . لذلك أن التخصص والموسوعية يدخلان بشكل طبيعي في بناء المقالة النقدية الفنية التطبيقية.

■ حاتم: نشكركم بأسم المجلة على هذه الاستجابة النافعة. . . ونأمل أن تكون هذه الندوة فاتحة للكثير من اللقاءات في المستقبل.

■ تحرير كامل عويد

هو الذي رأى

عبدالرزاق عبدالواحد

قدرٌ في الجبينْ
تكونُ النبوءةُ في أرضكم
وتكونون عمركمو آخرَ المهتدينْ

●

هو الذي رأى
هو الذي قال
سيعبرُ السَّماء طائرٌ في كفنٍ
يترك خلفه بعرض الجوِّ
غيماً موحشاً
ودهشةً مذعورةً
ووجعاً يوغلُ في الأرواحِ والأبدانْ

كلُّ العيونُ العالقات في مسارهِ
تبيضُّ
ثم حين يستوي في السَّمت
تسودُّ من الأحزانْ
فلا تنظروا صوبَهُ
قال لاتنظروا صوبَهُ
إنَّ خفْقَ جناحيهِ
يرتشقُ أعينكَم بالنُّعاس
ويستلُّ منها أشعَّتَها
فتَرَونَ صُحاةً
وأنتم رقودْ
تُستباحون بين التَّوهُّمِ بالصَّحو
ثمَّ التَّوهمِ من جزعٍ بالهجودْ

أرأيتم إلى شبحٍ
بأصابعَ معروقةٍ
يفتح الصدرَ والبطن
يُخرج أكبادكم وقلوبكمو
ثمَّ يأكُلها بين أعينكم
بينما تنظرون ولا تملكون حراكاً
عيونكمو وحدها المبصراتْ
ولكنها جمدتْ
فهي معتمةٌ لاتضاء
بسوى ماترشُّ عليها أصابعُهُ من دماء
فلا تنظروا صوبَهُ
قال لاتنظروا صوبَهُ
غير أنكمو قد صمَمتُم عن الصَّوت آذانكم
وتبعتم وساوسكم
وتوابيتَ من عهدِ نوحٍ هنا دُفنتْ
بالهواجسِ أخرجتموها
ثمَّ فتَّحتموها
وإذ لم تروا في قرارتها ميّتاً
صاح صائحكم :
إنَّ هذي التوابيت قد سُرقتْ
كان فيهنَّ موتى
ولم تسمعوا منه صوتا
ظلَّ يصرخ :
إنَّكمو تظلمون تواريخكم
قلتمو نتبع الطير
قال إذن تظلمون بنيكم وأحفادكم
قلتم الطير
قال وأنفسَكم تظلمونْ
فأتَّقوا ساعةً تمسحون بأجفانكم كلَّ أتربة الأرض
عن ذرَّةٍ من غبار البلاد التي أنجبتكم
فلا تجدونْ

إفتحْ تابوتك ياعازرْ
وادخلْ فيهْ
لا توغل في هذا التّيهْ
حتى لو صلبَ المصلوبُ عليك حشاشَتَه ألفاً
لاتنهضْ
أنت دُفنتَ بهذا التابوتْ
وبهِ ستموتْ
حتى يوم الدينْ
آمينْ . .

ودخلتم توابيتَ لم تكُ قطُّ
توابيتكم
حسناً
نرفض أن ندفنكم . .
ـ سأدفنُ نفسي أنا
إنَّ جرحاً كجرحي
لا بدَّ أني به ميّتٌ منذ أيام قابيل
من أين أحيا
وكلُّ دمائيَ قد نُزفتْ؟
أم تريدون أن تمنحوني دماً؟؟
وإذن
فامنحوني عروقاً لهُ
فالعروق التي فيَّ قد يبستْ
غربتي أيبستْها
وطول انتظاري أيبسَها
والشكوك

ياما ركضتُ
يطاردني الخوف
كلُّ القطارات تصفر راحلةً
والحقائب تمضي لدفء منازلها
وأنا . .
أتعثَّرُ بين المحطات
يركض خلفي سؤال المخافرِ :
من أنت
أرجع مرتعشاً
ثمَّ أركب من دون وعيٍ قطاراً يصفّرُ
أعلمُ أنَّ القطار ينادي مدينَتَهُ
وأنا . .
يَصفُر القلبُ في أضلعي
ثم يبكي
والمروءاتُ تبكي
سعفُ النخلِ يبكي
نقاتلُ ملْ محبتنا
ثمَّ نذكركم . .
ملء زهو دفاترِ أطفالنا
وأناشيدهم
ثم نذكركم
وهلاهلِ نسوتنا
وهواهنَّ
نذكركم ،
والعراقُ ترفرفُ رايتُهُ
نتلفَّتُ . .

يومُ لكم أيُّها الأخوةُ الغائبون
وها هيَ أعلامُنا
وها هيَ أعلامُنا
أعيُنُ الأكرمين بها كالدراري
ودماؤهمو تتصبَّبُ فوق الصَّواري
وها صوتُ أطفالنا
لبطولات آبائهم ينشدون
هو يومُ لكم أيُّها الأخوةُ الغائبون
والعراقُ يشدُّ جناحَيه شدّاً
لينشرَ عرْضَ السَّماواتِ رايتَهُ
كلُّ أسمائنا طرِّزَتْ فوقها
ويَميناً
تركنا مواضعَ أسمائكم
وسْطها
وهي ترنو لكم
أيُّها الأخوةُ الظَلَّ يوجعنا
أن نُبدّلَ غيبتَهم بالأسى
ونقولُ لعل . .
نقولُ عسى . .
ثم نسمع صوتاً يشكِّكُ في دمنا
ويجادلنا في مروءتِهِ
نتساءلُ
والدَّمُ يشخبُ من كلِّ أوصالنا:
أبقيَّةُ ذاكَ العراقيِّ
هذي؟؟
تُرى، مايقول لأطفالهِ الآن؟
يَشتمُ عُريَ مدينتِهِ؟
أسَيشمتُ أنَّ منازلَها هُدمتْ
أم تراهُ يخوِّفُهم أنَّها سوفَ يبتلعُ الحوتُ أطفالَها
ولهذا رحلْنا؟؟
وكيف يواجهُ أعينَهم؟
واللغاتِ التي ينطقونَ بها
إذ يحاولُ أن يتذكَّر واحدُهم
إسم هذا الذي يتحرَّرُ من عينِ والدِهِ الآنَ
بالعربِّيةِ. . . ؟
ألعُنكم،
ثم أشتمُ نفسي
لأنِّيَ أترعتُ بالسمِّ كأسي
ولم أنتظرْ. .
يتوسل رأسي
بكفّي،
ونصلٌ بقبضتها:
أجّلي قطعيَ الآن
لاتعجلي
إنَّ لي
شاهداً بين كلِّ صغيرَينِ منهم
فلا تعجلي
إنهمُ أهلُنا
ربَّما أخطأوا
ربما أبطأوا
في الوصولِ إلينا
فلا تعجلي. .

وانتظرتْ
نقسمُ أنَّ أيادينا انتظرتْ
كنا نتلفّت،
ونحملقُ في كلِّ الأوجه
لو شاهدْ
لو وجهُ واحدْ . .
وانتظرتْ
كلُّ شفاهِ الأرضِ انفطرَتْ
لم يُقبل وجهُ منكم
يمنحُ هذا الرأسَ أماناً
يمنحُ أيديَهُ سلطاناً
أن تسمعَهُ
ألّا تقطعَهُ
كلُّ الأعيُنِ كانتْ متَّهمه
فقطعنا أرؤسَنا
ورحلْنا
ماقُلْنا
لكنّا عند الباب سألنا:
ماذا لو أنَّ أهالينا
سَتَروا غالينا؟ . .
مكسملينا
أمليخا
أونوسْ
حتى لو كنتم أصحابَ الكهفِ
ولستم
لتفقَّدتُم أسماءكم الآنْ

أم أنَّ الشيطان
لم يترك باباً للكهفِ
ولا باباً للقلب
ولا باباً للنّسيانْ؟

نخرج كي نبصر النّور
لا . .
إنَّ أعيُنَنا ارهف الآن
نسأل عن أهلنا . .
أهلُنا؟؟

ذهبوا
تركونا هنا وحدَنا
ذهبوا . .
إنَّني أسمعُ الآنَ أصواتَهم
أنتَ تسمعُ لاشيء
بل صوتَهم
كيف تجزمُ؟
أنصتْ . .
لغةٌ لستَ تفهمُها
نبرةٌ لستَ تفهمها
سأحاولُ . .

إيّاك
إنّ السّنينَ انطوَتْ
والمسافات شاسعةٌ
وخطانا هنا ثقلَت . .
ستعيشُ لمحضِ التذكرِ

لكنَّه وطني
إنَّ أولاء أهلي
وذي لغتي
قبلَ أن أدخلَ الكهف أذكر أنّي.
تذكرُ..
ها أنت ذا قد بدأتَ التَّذكُّر
عمرَكَ سوف تعيش هناك لتذكر
وستزرع بذراً مرّاً
تحصد حَبّاً مرّاً
بأصابع تبكي..
من يسألُ عنكِ؟
يابنتَ حميد..؟؟
عمرُكِ أصبح ستةَ عشر ربيعاً
ونأى الأهلُ جميعاً..
ياما أغمضتُ عيوني
ونذرتُ جفوني
وحلمتُ..
حلمتُ..
متى تكبر سعدى
وتخلِّفُ لي أحفاداً يلهون ببابي
ويجرّون ثيابي
يابنت حميدٍ
ها عمُركِ أمسىٰ ستة عشر ربيعاً
ونأى الأهل جميعاً
وعزيزٌ أن يصبح مَن لا أعرفُ لونَ عيونِ أبيهِ
حفيدي

يابنت حميد
نقتلُ أنفسنا إذ نقتل فينا فيء الأثلِ وليلَ
العشّارِ وطلْعَ نخيلِ البصرةِ
يابنت حميدْ..
وأرصفةُ البصرةِ الآنَ مبقورةٌ بالخنادق
مضفورةٌ بالبنادق
حتى وجوهُ الصغار بها
وُشمتْ بالمتاريس
أطفالُها
من حفيفِ الصَّفير
يسمّون نوعَ القذيفةِ
والجهةَ السَّوفَ تسقطُ فوقَ
منازلها
لم يعودوا يخافون
لكنَّهم يجفلون قليلاً إذا بدأ القصفُ
ثمَّ يواصلُ سائرهم سَيرهُ
مَن يعاتبُ مَن؟
بيننا وطنٌ
بعضنا خائفٌ منهُ
يلجأ ما ألجأتْهُ بلادُ
وبعضٌ يخاف عليه
مقيمٌ به دون كلِّ البلاد
ومن حولهِ كلُّ أطفالهِ ينظرون إليه
وفي يده قلمٌ
وبزاوية البيتِ تسكنُ رشّاشةٌ
أصبحتْ مثلَ أولادِهِ

كلَّ يومٍ يزيِّتُها
ومدى مايمدُّ يديه يبيِّتُها
مَن يُعاتبُ مَن؟؟
كان أولادُنا كرفوفِ العصافير
كلَّ صباحٍ يطيرون نحو مدارسهم
عندما ابتدأتْ غيمةُ الدم تمطر

هاهم الآن
أكتافُهم أثقلتْ بالسِّلاح
وأرواحُهم بالجراح
ولكنَّ أعينَهم
يلمع الغضبُ الحنظلُ المرُّ فيها
ويلمع مجدُ العراق على سبَطان بنادقهم

إنَّه وطنٌ
يتقلَّدُ كلَّ مساء وسام كرامتهِ
ثم يخرج للموت

ويعود مع الفجر
مؤتزراً بالجراحِ وبالكبرياء
ومؤتزراً بمحبَّتهِ

سيّدي ياعراقْ
ياهوانا الذي لا يُطاقْ
أنت عمركَ لم ينحنِ النخَّلُ فيكْ
لا تعاتبْ بنيك
آلمُ العتْبِ هذا الفراقْ
حين يسمعُ سامعُهم
أنَّ أرضَكَ مسجورةٌ
ودماك عليها تُراقْ

قدَرٌ في الجبين
تكون النبوءةُ في أرضنا
ونكون
على صدقنا
آخر المهتدين..

٣ قصص قصيرة

■ محمود عبد الوهاب

الى أحمد خلف

الحديقة

استيقظ بعد ليلة صاخبة، وكان جو الغرفة من حوله معتماً. سيبقى لحظات مضطجعاً في فراشه بلا حركة يتخلص بذلك من الدوار ويحافظ على استقرار درجة ضغط الدم.

سينهض من فراشه بعد قليل ويخرج من غرفته، يعبر المجاز ثم يفتح باب البيت ويقف في الطارمة تستقبله حديقته الصغيرة وتبتسم له شجيرات الرمان والعنب والآس والورد الجهنمي. سيتناول أنبوب الماء المطاط ويفتح الحنفية فيندلق قوس الماء لامعاً في ضوء الفجر، وستتناثر حباته في أرجاء الحديقة وتتساقط على وريقات الشجر المغبرة فتغتسل وستمتلىء الثيلة بالماء، وسيجري سيله الفضي في السواقي الطينية الضيقة المتعرجة، وسينعطف رقراقاً نحو كل بقعة من الحديقة.

نهض من فراشه وخرج من غرفته، فتح باب البيت واستقبلته حديقته الصغيرة، تناول انبوب الماء المطاط وفتح الحنفية واندلق قوس الماء لامعاً في ضوء الفجر، وتناثرت حباته في أرجاء الحديقة وجرى سيله الفضي في السواقي الطينية المتعرجة.

استيقظ من اغفاءته ووجد نفسه لا يزال في فراشه. ابتسم وتمطى تحت الغطاء، وتراءت له حافات الاشياء في غرفته ناتئة وملتبسة. نهض وارتدى قميص بجامته وخرج من غرفته عبر المجاز وفتح باب البيت ووقف في الطارمة، تناول انبوب المطاط وأزال الطين العالق بنهايته، ثم فتح الحنفية فالتمتع قوس الماء، وبدأ يسقي حديقته

امرأة

في مساء ممطر، وحافلة الركاب تهتز بك وسط الشارع الأوربي الفسيح تنقلك الى المقهى ذي الوا جهة الزجاجية والشرفة الأرضية المقوسة المزدانة بأصص الأزهار، كنت متصلب الذراع، وأنت وسط الأجساد البشرية وعطر اللحم الأنثوي، تمسك بمقبض جلدي معلق في سقف الحافلة تتقي به حركة مفاجئة قد تدفعك الى امام، وكانت عيناك تلتقطان في عتمة المساء ظلال نساء مسرعات يحتمين بمظلاتهن من المطر، ورجالاً في معاطفهم الجلدية يقفزون الى داخل الحافلة ويحشرون أجسادهم في هذا الحشد من الركاب بعد عبارة استئذان قصيرة وانحناءة رأس مهذبة، وكنت تتصفح الوجوه وتراقب من مكانك الحدائق والميادين والعمارات والأكشاك والأضواء التي بدأت تتألق في ذلك المساء الصيفي الممطر.

وتقترب هي منك ترجوك في صوت خفيض أن تبيعها تذكرة، فهي ليس من هذه المدينة ولم يتيسر لها الوقت لشراء تذاكر، وتفاجأ هي حين تدفع لها انت بالتذكرة معتذراً عن أخذ ثمنها. وتلتمع عيناها الرماديتان وتأخذ التذكرة منك، وتقف بجوارك

تحمل على ظهرك حقيبة سفر صغيرة من الكتان اسطوانية الشكل يرتعش عليها مع اهتزاز الحافلة ذيل شعرها القمحي الطويل.

وتهتز بك الحافلة، وتأتيك رائحة المطر عبر الحدائق والأشجار السامقة ومداخل الميادين الكبيرة، وحين كنت تتطلع الى من حولك كنت ترى عينيها تبتسمان لك كأنها لا تزال تعبر عن امتنانها، وكنت مشوقاً الى التحدث اليها لكنك كنت مترثياً كعادتك!

وتوقفت الحافلة عند ميدان واسع كانت مصابيحه تتوهج كالجزر المتجاورة المضاءة، ودنت هي منك تقول انك كنت لطيفاً معها وانها ستراك مرة اخرى في مساء ممطر كهذا المساء، وفي حافلة كهذه الحافلة وأنت بلا تذكرة فالعالم ليس واسعاً كما يبدو للآخرين. وقبل ان تتركك تمتمت بنبرة رقيقة متقطعة، وأجبتها انت بالعربية في ذهول: الى اللقاء.

راقبتها بنظراتك، وهي تتقافز على الرصيف، وحبات المطر تتصبب كاللؤلؤ على وجهها البولوني الجميل، وكدت تلحق بها، لكن الحافلة استأنفت حركتها.

توليف

كانت تمسك بمقود سيارتها المتعجلة تجتاز وحدها طريقاً بهيجاً وسط الريف، وهي تضع على عينيها نظارة شمسية أنيقة. فجأة ينقطع ضجيج المحرك ويتوقف تماماً ويسود الصمت. تقطب جبينها وهي تحاول أن تحرك سيارتها من جديد. تنزلق السيارة بعجلاتها الطليقة منحدرة الى حافة الطريق عند جدول ماء صغير. تنزل الشابة من السيارة وترفع غطاء المحرك فينفلت منه خيط من دخان تتجنبه هي ممتعضة. تسمع ضجيج محرك سيارة قادمة فتهرع الى الطريق حيث تمرق سيارة قديمة من أمامها دون أن تتوقف. تجلس في سيارتها منهكة تاركة بابيها مفتوحين. يعلو فجأة صوت محرك. تدق ساعة الحائط الواحدة بعد منتصف الليل، فترمقها المرأة من مكانها بنظرة متبرمة. تجري الشابة نحو السائق الذي يخرج من سيارته وهو يدفع قبعته الى الأمام ويتقدم اليها. يجلس السائق في سيارتها محاولاً اصلاح العطل وهي تتطلع اليه قلقة مستندة الى الزجاج الأمامي المحدودب. يخرج السائق من السيارة يهز رأسه في يأس ظاهر. تسحب المرأة ستارة النافذة التي بجوارها دون ان تغير من جلستها فتشتد العتمة في الزاوية المحصورة بين نهاية الأريكة وباب غرفة الطعام. يدعو السائق الشابة الى الصعود في سيارته. يصعدان معاً، يقود سيارته وهي الى جانبه، يبتعدان تاركين خلفهما سيارتها مفتوحة البابين تنهض المرأة من الأريكة، تطفىء الضوء، وتقفل جهاز التلفزيون وتزيح عن طريقها صينية صفت عليها ثلاثة صحون وقد حان وسكين ذات مقبض عاجي متوهج، تصعد السلم الداخلي متجهة الى غرفتها في حين بدأت الأشياء من حولها تفقد ألفتها.

■ ■

تكنيك اللحيـــة المستعـــارة



■ جمال الغيطاني

■ د. صلاح فضل

في فصل شيق، عقده ابن عربي في الجزء الرابع من فتوحاته المكية، وأطلق عليه في نهايته اسم «مساق المسلسل» وغايته شرح المصطلحات الصوفية، وكشف التناسب والترابط بينها يقول: -

«الأديب من عرف وقته. فإن قلت: وما الوقت؟ قلنا: ما أنت به، من غير نظر الى ماض ولا الى مستقبل».

فمعرفة الوقت إذن، والوعي به وبكل مكوناته هي ضمير الأديب وجوهر صناعته. كما يدلنا هذا الشيخ المذهل، الذي ينبهر به كل من يقترب منه، والذي يتخذه القصاص جمال الغيطاني شيخا له في جملة من تجلياته الفذة المستفزة، وحسبنا أن نقف منها على طرف يسير، هو ما نشر في عدد «الكرمل» رقم ١٤ الخاص بالأدب في مصر الآن، وعنوانه «من مقام الاغتراب»، لأنه نموذج مكتمل في دلالته على نهجه وتقنيته وأسلوبه فهو أشبه بعينة الدم التي يغني تحليلها عن استنزاف جميع الشرايين، طالما تم اختيارها بالشروط والظروف المواتية، وأجرى اختبارها بالدقة والموضوعية اللازمة. ولعل في هذا ما يبدد وهم بعض الأدباء من انه كلما غزر انتاجهم عز نقدهم، وشقت على الباحث الاحاطة المستوعبة بكل أعمالهم كما أفضى لي بذلك ذات مرة، في حوار مستفيض الروائي العربي الكبير إحسان عبدالقدوس، متصورا أنه قد أصبح بمنجى من النقد؛ اذ لا يتسع وقت اي دارس للالمام بأعماله فضلا عن تشريحها وتمحيصها.

ومع أن آثار جمال الغيطاني الابداعية.. المتوازنة حتى الآن بشكل فريد بين الرواية والقصة القصيرة. لم تبلغ هذا القدر من الغزارة الكمية؛ اذ تصل الى خمس روايات وست مجموعات قصصية، الا انها كافية (لوضعه في الصف الأول من كتاب جيله، دون حاجة الى الاعتداد بالترجمات الأجنبية لأن قيمة أعماله تنبع أساسا من مستواها الفني الرفيع، ومن تميزها بالجسارة والعمق، وخطوها عبر أحراش بكر لم يلجها من قبل - بنفس هذا التمكن - أديب عربي معاصر. وإن كانت خطاه في اتجاهها ممتدة تعود الى بداياته الأولى في «أوراق شاب عاش منذ ألف عام»؛ إذ يبرز فيها هذا الطموح الكوني لاستيعاب الخلق وقطع الأزمان. الا أنه في هذه التجليات والمقامات قد استحصد أداء، ونضج تقنية، وأصبح صاحب مذهب، وشيخ طريقة. وحق للنقد المستبصر أن يبذل جهدا في النفاذ الى أغواره المستترة ويحاول النظر في تركيبها وطريقة قيامها بوظائفها الجمالية والاجتماعية وما تستثمره من وسائل فنية ومدى تناسبها مع العالم الذي تقدمه.

درويش أو ممثل:

وأول ما يواجهنا في هذه التجربة الفذة جرأتها الشديدة في محاكاة النصوص الدينية واعتمادها على التخفي وراء القناع

الصوفي بدءا من المطلع المتلبس بخواص فواتح السور في قوله «ل. و. ر. تلك آيات قلبي العليل الحزين» والذي لا نلبث بعد مضينا في القراءة أن نكتشف أنه ينشر فيه اسم حبيبته «لور» الى الطريقة الصوفية في مثل قوله على التوالي «ولما كانت الأزمنة يأحبائي ثلاثة: ماض وحاضر ومستقبل، لذا كانت الأحوال ثلاثة فالحزن على الماضي، والفرح في الحاضر، والخوف من المستقبل «يجمع كل هذا في السطور المكثفة الأولى لقصته ويوزعها على فصول تتخذ عناوينها من لغة المتصوفة، مثل «الوصل الرابع من هذا المقام»؛ اي مقام الاغتراب الذي يضعه عنوانا رئيسا للقصة. ويحكى في هذا الوصل شأنه الغزلي في مدينة أوربية، مع فتاة عربية ناضرة، متخذا منظور الراوي المحيط بكل شيء علما، بالرغم من اعتماده على صيغة المتكلم، وهي بطبيعتها تحدد مجال الرؤية القصصية فيما يتاح معرفته للانسان العادي بخلاف صيغة الغائب التي تسمح للراوي أن يكشف الحجب ويطلع على السرائر ويقص ما تضمره شخصيات عديدة ممن يحركها على مسرح أحداثه. ولكن جمال الغيطاني يتذرع بوسيلة غيبية ليمد من نطاق احاطته مفترضا لبطله نشأة أولى تبقى ذكرياتها وتجاربها كامنة في وعيه ونشأة ثانية في عصر آخر هي التي يتحرك خلالها في القصة، وهي فكرة شبه صوفية تقع على تخوم تناسخ الأرواح، وتتكيء على ظاهر بعض الاشارات الدينية. ثم يمعن المؤلف في تقمص هذا الدور حتى ليحيله الى لون من الذكريات الشخصية ويصرح باسمه الحقيقي أكثر من مرة في النص نفسه كما يذكر في الجزء الثاني منه اسماء أصدقاء معروفين له مثل الأديب المغربي محمد بنيس والناقد المصري محمود أمين العالم: أي أن جمال الغيطاني يكسر بجرأة وهم العالم الخيالي المعتمد على المحاكاة الفنية للواقع، ويتخذ قناع الكتابات الصوفية التي تتحدث مباشرة عن التجارب العينية والغيبية، ويذكر من يسميهم شيوخه في الطريق، ويناجى الحسين ويخلطه بالخضر عندما يقول له «لن تستطيع معي صبراً».

بهذا التكنيك يقدم لنا في الجزء الأول من القصة علاقته المثيرة بلور، حفيدة الباشا الشامى التي تدرس في احدى العواصم الأوربية وتعزف الموسيقى، ويصف بدقة بالغة تجربة عشقه الحسي لها. ثم ينتقل الى مدينة [illegible] المغربية ليحضر «ندوة نقاشية» على حد تعبيره عن الأدب وهناك تقع له احداث اخرى غريبة مفادها أن شيخا مغربيا يناديه فيهب معه بروحه تاركا جسده على مائدة الندوة المستديرة، يناقش ويتابع ويذهب طائرا ليزور جامع القرويين، حيث يشهد صلاة جامعة للأنبياء والمرسلين والأولياء والصديقيين ثم يرتقى عبر السماوات والكواكب والمجرات في معراج عجيب مخلفا وراءه الشيخ المغربي الذي لا يستطيع تجاوز حدوده كما خلف النبي جبريل ودانتي بياتريد وفرجيل لكنه - على العكس منهما - لا ينتهي الى الفردوس، بل يظل معلقا في الفضاء ليرى الكون ماثلا بين يديه. فنحن اذن أمام تجربة فذة على مستوى الأحداث والوقائع، وليس بوسعنا أن نتلقاها الا على احد احتمالين: فهي إما أن تكون نوبات ومواجد لدوريش واصل أو ملتاث العقل، ولا يمكن ان يكون هذا شأن الراوي ولا المؤلف، وكلاهما يوشك أن يتطابق مع الآخر كما ألمحنا اذ ان طبيعة الشخصية لا تقدم لنا هذا النموذج؛ وإما ان تكون قناعا تراثيا صوفيا يستخدمه الفنان ليؤدي من خلاله دوره، ولحية استعارها للظهور بها على مسرح الأحداث. وهذا ما لابد للقارىء ان يفترضه مسبقا، ويفسر على ضوئه كل الاشارات الواردة في النص، طبقا لشفرة توظيف التراث، المألوفة في الأدب العربي الحديث. ومن ثم ينبغي لنا ان نتقدم خطوة أخرى للتعرف على مدى تماسك هذا الفرض، قبل أن نتعرض لدلالته

الصدع الرئيسي:

عندئذ يواجهنا الصدع الرئيسي في هذا البنيان الروائي الهام، ويتمثل في التنافر الواضح بين طبيعة التجربة والتكنيك الذي اختاره المؤلف لأدائها بين العالم المدلول عليه، واللغة الدالة، ولنأخذ مثلا على ذلك السطور التالية التي يصف فيها مقدم حبيبته ودخولها عليه: «كانت الساعة الخامسة مكتملا أمرها، وتجاوزتها

سبع ثوان ، عندما دخلت الغرفة هذه البنية ، تطلعت فرأيتها تدخل مباشرة الى المكان . ليس دخولها كأي دخول آخر ، لا تخطو وإنما تنساب ؛ لا تمش وإنما تسرى ؛ تنحنى الى الأمام هونا وكأنها توشك أن تحنو ؛ وستهديء كربا ، أو ستخفف ضيقا ، أو تهدهد طفلا ، أو ستفضى ببشرى ؛ كأنها تمشى فوق الماء . وعندما سلمت وقعدت لم يكن وجودها الا همساً ولم يكن حضورها الا شجوا ، وبعد انقضاء وقت لم يكن دخولها قد انقضى بعد» الى هنا والنص متساوق مع اللحظة التي يعبر عنها ، في رشاقة لغوية بادية ، وثراء تعبيري ملموس ، يكشف عن الحالة الشعورية لشاب يرقب بعين عاشق حركات الصبية التي تفتنه ، وإن كان يستخدم معجم الصوفية ، الا انه لا يلبث أن يتهتك قائلا : «والمعروف المشهود أن الدخول عامة فيه لذة ، الداخل من البرد الى الدفء والداخل بصحبة تعبه ، على أمل الخلاص وطرحه خارجا ، ودخول الفاتح المنتصر ، ودخول الواردات على الأفئدة . . . الخ» ولا يقتصر التهتك في قلب السياق الوقور على هذه الاشارة ، بل يستغرق بعد ذلك مقاطع مطولة ، تصف حالته معها ، منذ أخذت تسري الرغبة عندي ، وتتحرك الشهوة عليّ ، ولم إكن خجلا من التصاقى بها ، وشعورها بقسوة رغبتي وشدتها حتى انني قربت يدها من جسدي ومررتها عليه» ، الى أن يسهب في شرح اكتمال عريهما ، بعد ان تخلع قميصها النبيذي ليفصح جسدها عن ألق خمري ، ولا يتورع عن إقحام سيرة شيخه الأكبر في هذه اللحظات الحسية الشبقة ، ليقول له : «تدبر ياجمال فيما تمر به ، إن ما تشهده لم يشهده احد قبلك . وما تشعر به لم يطرأ على قلب غير قلبك فينام معها ، ويلج كونها بعد اصلاح عطب أصابه ، كما يقول بظرف ويعيد الكرة مرات ، حتى يقوم «مهدودا متعبا ، منتشيا ، بينما الفرحة عظيمة والرضا أتم ، هي تستلقى ريانة مسقية ساقية متوردة تنفرج شفتاها انفراجا خفيفا . . تنظر اليّ ممتنة مكتملة الازدهار ، يطلع الفجر علينا . . عرايا تماما الا من صدقنا ، تتطلع اليّ وأتطلع اليها ، أرغب في الاحاطة بكل شيء عنها ، وفوق كل ذى علم عليم» .

هنا يتجلى التنافر بين طبيعة تجربة عشق حسي شبق ، ووله جنسي حاد ، وبين هذا الاطار الصوفي الذي استقر في وجدان القراء طهره ونقاؤه وسموه وشفافيته . ان صاحبنا يبدو كمن يتدثر بعباءة جده المهيب ثم يقذف فيها ، أو كمن يخلط أوراقا متطايرة من ديوان الحلاج او فتوحات ابن عربي بصفحات متنوعة من رجوع الشيخ الى صباه . ولا يجدي في تبرير ذلك أو تلطيف صدمته للقاريء ما يستعمله من الحديث عن الوجودين ؛ وجوده الأول وهو يقترب من الأربعين بقلب معطوب وجسد مثخن بجراح زمن السوء ووجوده الثاني وهو لا يزال غضا لم يتجاوز العشرين : «دققت النظر في الفروق بيني وبيني . قامتى الأولى أقل طولا ، غير أن جبهة رأسي أعرض ، و . . . . الاول اطول قليلاً ، فسرني ذلك واراضي» ، كما لا يجدي في تبرير هذا الفجور في محراب الصوفية ما يحاول أن يخدع به القاريء في نهاية الفصل من قوله : «التفت مباغتا الى شيخى الأكبر : ضع يدك على شعرها ، ترتفع يدي متمهلة ، وتلمس شعرها . أراها بعيني وتراني بعينيها فأدرك صورتها في نظري وأدرك صورتي في نظرها . فعرفت عندئذ أن القمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم . ما هي الآى ، صورتي لو خلقت أنثى . . فما عشقت الا صورتي ، وما أبحرت الا في ذاتي ، وما توحدت الا بصفاتي» .

ووحدة الوجود التي يحاول جمال الغيطاني ان يخفى وراءها تنافر بنيته الروائية لا تتجاوز كونها فكرة فلسفية مجردة ، لا تضفى مشروعية فنية على هذا الاضطراب بين شفرتين متعارضتين ، وعالمين متنابذين ، يفصلهما ما يفصل السماء عن الأرض ، والمادة عن الروح ، لدى من يؤمن بهذه الثنائية ويكرسها ولا يحيلها الى مجرد وسيلة للخلط المقصود بين هذين المستويين ، أو السخرية المتعمدة من أحدهما ؛ إذ ان مؤلفنا شديد الاحتفال كما رأينا باللذة الحسية عظيم الاهتمام بذبذباتها الدقيقة ، وأطوارها الشائقة وهذا من حقه ، لكنه في نفس الوقت ـ فيما يبدو ـ حريص على التبجيل الجاد لهذه الأقنعة التراثية ، شديد الاشتباك بها والمعايشة لها ، دون أن ينتبه الى التعارض الجدي بينهما مما يند عن التوفيق ، ويستعصى على المصالحة .

النص الراكد:

تجري مياه العمل الروائي متدفقة صافية طالما كانت تشف عن الأحداث والحكاية، وتكشف عن الشخصيات المختلفة، وتنم عن التفاصيل الوصفية التي تملأ فراغ الزمان والمكان. وكلما باحت بحركة النفس البشرية في تموجها وتقلباتها وتيارات المجتمع الانساني في تفاعلها وتطورها، كانت ابعد غورا وأوسع مدى. أما اذا استقرت في قاع النص لا تبين عن شيء من ذلك ولم نر تحتها سوى بعض الأحجار المعرفية المتراكمة، التي لا تصنع موجا ولا توجه تيارا، فإنها تصبح حينئذ مياها راكدة، وربما آسنة، لا تشي بحياة، ولا تصنع مجرى تاريخيا. فإذا تراصت هذه الأحجار المعرفية واشتد تراكمها هددت مجرى العمل بالضيق والانسداد.

ولعل الوعي بهذه الحقيقة الفنية يمثل أحد الفوارق الحاسمة بين الكاتب القصصي القديم والحديث فالنصوص الكلاسيكية العربية مثلا لا تخلو من الحكايات والأحداث والنماذج والشخصيات وشذرات من التفاصيل الوصفية، لكنها تظل راكدة قديمة بقدر ما تحتشد به من معارف مباشرة متجمدة لم تصل الى درجة السيولة الروائية، سواء كانت هذه المعارف تاريخية أو لغوية أو أيديولوجية كما تظل مختلة التوزيع متباينة النسب بعيدة عن مواصفات القصة الفنية بقدر ما ينقصها من ضبط لايقاع الحركة الداخلية والخارجية. وعندما استلهم «المويلحى» ومن بعده مؤلفون. محدثون، بعض نماذج التراث في «حديث عيسى بن هشام» اضطروا للتخفف الرشيق من أثقال المقامة اللغوية كما هو معروف في النقد العربي الحديث. وتأتي تجربة جمال الغيطاني في هذه التجليات على درجة عظيمة من الأهمية لمحاولتها استلهام التراث الصوفي الزاخر، فكأنها تطمح الى اعادة تأصيل الرواية العربية بربطها بالطرف الآخر من المحيط الأدبي الموروث. لكني أخشى ان تكون قد ورثت أيضا خاصيتها القديمة في الركود: لأننا إذا تأملنا النص الذي ندور حوله الآن أدركنا امتلاءه بالعناصر الثابتة الجامدة التي تكشف عما شئت من علم ومعرفة، وقدرة على محاكاة لغة الأقدمين وتمثل لعالمهم، لكنها لا تتقدم خطوة محسوسة في بناء العمل الروائي وخلق حركته الديناميكية بالشروط التي ألمحنا اليها آنفا.

ولنتذكر على سبيل المثال النص الصغير الذي سقناه من قبل عن «الدخول»، فقد انشطر الى جزءين أحدهما مفعم بالروح الوصفي التفصيلي الذي يعمق من إدراكنا لوقع دخول الحبيبة على نفس الشاب المشوق، أما الثاني فهو يستعرض بمهارة فائقة - وإن كانت عقيمة - لذة الدخول ماديا وحربيا وجنسيا، ويرد الاعتراضات الموجهة اليه من فقدان اللذة في دخول القبر فيعده من قبيل الخروج من الدنيا، وهذا تحرير جديد للفكرة، لكن قصارى ما يمكن ان نستخلصه منه إنما هو قدرة الكاتب - لا الراوي - على الاحتجاج للرأي، والاستقصاء في ايراد الحالات البعيدة المغربة.

وليس بوسعنا ولا من أهدافنا، أن نمضي في تنقية النص من هذه الأجسام الصلبة لكن تكفي الاشارة الى بعض الأحجار الكبيرة التي تكاد ان تعوق مجراه، وتسد امتداده. كما نرى في الفصل الذي يعطيه الغيطاني عنوان «عودة الى الوصل الرابع من هذا المقام» حيث ينهمر في تصوير حياة «لور» بأقصى درجة من التركيز والحركية والشاعرية، بلمسات استاذ قدير يثير الكوامن ويبعث الأشجان ويدمغ بطابعه رقعة شائقة مجسدة من الحياة ثم يقف بالقارىء عند لحظة الغيرة التي تنشب مخالبها في أغواره عندما يعرف علاقتها القديمة بغيره. ويصور وحشته وأساه المرهف واسترجاعه الشجى عندئذ لذكرى أبيه. لكن لا يلبث أن ينتقل - على حد تعبيره - الى طور جديد فيما يسميه «الوصل الخامس من هذا المقام» ويستهله هكذا:

«يقول أستاذي ابو حيان وهو من شيوخي في الطريق، ومن أدلتى الى الغاية وهو من الأجلاء القدامى، الذين أضاءوا الى الدجى، يقول رحمه ربى، إن النفس وإن كان متصلا فإنه مرتد، والزمان وإن كان متصلا فإنه منفصل والوقت وإن كان مساعدا فإنه خاذل. والكتوم وإن كان جلدا فانه باذل. رأيت أبا حيان عند انتقالي من الوصل الرابع الى هذا الوصل المبارك بإذن الله، وكل ما حولى عدم محض، وعندما هممت للحاق به للحديث اليه

والاستفسار منه، والأخذ عنه، انتبهنا - في آن واحد - الى ظل الشيخ الأكبر وسكنت، وذهب عني أبو حيان، اختفى شيخي القديم كما ظهر. عدت الى وحدة وخواء، حزنت على نفسي؛ اذ سأغمض عيني يوما ولا أفتحهما قط، كما أغمض عينيه أبى، وجمال عبدالناصر، ومازن وابراهيم وخالد، وكل صحبي الذين راحوا فما لنا من شافعين ولا صديق حميم».

مع أن السطرين الأخيرين أقرب الى البوح الذاتي بهواجس الغيطاني المندمجة في السياق، الا ان ما سبقها وما تلاها من حديث مطول عن الشيوخ ومأثوراتهم وحالاتهم التي يستغرق في وصفها صفحتين كاملتين حتى يقول «وانتبهت الى وجود لور أمامي» مستأنفا ما كان بصدده. هذا الفاصل يمكن اعتباره نموذجا صارخا للبقع الضخمة التي تتجلط في مجرى النص وتتخثر في شرايينه فتهدد سيولته وتدفقه.

مقام الاستلاب:

يورد مؤلفنا قبيل خاتمة مقامه، إشارة يريد أن يفسر بها مسألة الاغتراب في عنوان عمله؛ فيقول عن بطلته لور «تنأى وأنأى، نتوه» عجب الزحام خطاها، وحقيبتها الملونة، والجاكت السلافى، وبنطلون القطيفة لأسود المضلع. أبتعد عني، وأتوه عني، وأغترب فيوشك المقام على الاكتمال».

فهو إذن اغتراب الغيبة عن الحبيب، وعن النفس، وعن الوطن. اغتراب مادي ومعنوي ممض وأليم. لكنه لا يلبث عقب ذلك أن يأخذ في تهويماته المغربية التي لا تمت بصلة لما مضى من القصة، ويحكى فيها على ما أشرنا اليه من قبل، اسراءه الفج ومعراجه الناقص. فاذا حاولنا ان نعثر على المفصل الدقيق الذي يربط هذا الجزء بما قبله، باعتباره امتدادا لما أسميناه تكنيك اللحية المستعارة أدركنا ان دلالة العشق الحسي المترع بمتعة الجسد يمكن ان تفضى الى العروج في السماوات الروحية، كما نجد مثلا في الأعمال الأدبية الكبرى التي يصبح فيها الجمال النسائي الطاهر سلما للرقى في هذه المدارج العالية فضلاً عن أننا لسنا في عصر الملاحم الرومانسية ولا المشاهد السماوية الحارة الصادقة.

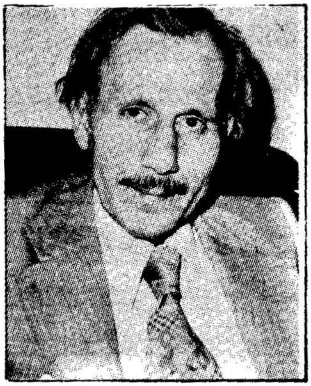
وإذا أخذنا بتفسير آخر يجعل هذه الرؤى الميتافيزيقية لونا من الأحلام العبثية التي تكشف عن الحياة الباطنية للراوى وتعبر عن شعوره بالأحباط والاستلاب على نمط تحولات «كافكا» اللامعقولة، التي وجدت من يؤولها بعمق كصرخة احتجاج على تفسخ المجتمع الأوربي في العصر الحديث عاق ذلك اعتباران:

أحدهما أن طابع هذه الرؤى ليس عبثياً ولا سلبيا، ليس نقد الاستغراق المجتمع في محيط الغيبيات بل إشادة شاعرية بها، وغناء بريئا لها. إنها ليست كوابيس ثقيلة، ولا أحلام وردية يطمح لها الفنان بصدق وإخلاص. بل مجرد تهويمات تنزلق على سطح النص دون أن تجرحه.

أما الاعتبار الثاني فهو أن اشكالية الموضوع الأساسي للقصة، وهو تجربة الحب المغترب لا تثرى بهذا الجزء الثاني ولا توظف فنيا معه. بل لا تكاد تشتبك به الا من خلال ثغرة صغيرة تتصل بطبيعة شخصية الراوي وازدواجها الى نشأتين، مما يسمح لها كشخصية متناسخة أن تمعن في معاينات تتصل بعالم ما فوق الطبيعة وتتسق معه. وإن كانت معاينات مبتسرة غير مبتدعة، لا تعدو أن تكون محاكاة شاحبة فقيرة لتراث المعراج الغنى الخصب، دون توظيف حقيقي له.

على أن هذا لا ينبغي ان يجعلنا نغفل عن امر جوهري، وهو ان جمال الغيطاني من اعمق أدبائنا ثقافة وأشدهم ارتباط عضويا بوقته كأديب ناظرا للماضي بشدة، ومتطلعا للمستقبل بطموح على العكس ما يقول شيخه، وقراءة اعماله عامة، وتجلياته بجميع حلقاتها بصفة خاصة تتيح لنا فرصة نادرة لمصاحبته خلال تجربة طليعية رائدة، تفتح بحق آفاقا جديدة للرواية العربية جديرة بأن تلقى اقصى اهتمام النقاد وحفاوتهم، مهما اختلفت الآراء بعد ذلك في تحليلها ورصد مقوماتها؛ إذ لا مفر من أن يعترف له الجميع بالأصالة والاقتدار.

■ النص:



في ليلة صيف

■ رشدي العامل

ـ هل تذكرُ؟
قلتُ لها أذكر تلك الليلة من آذارْ
كان الليلُ ثقيل الخطو وكان النجمُ بعيدا
والهمسُ الناعمُ ينسلُ من الصمتِ وئيدا
وعيونكِ في المطرِ الضاحكِ،
بين الأغصانِ وبوحِ الأزهارْ
وأنا مرتجف الخطوةِ،
يرقبني الدربُ وحيدا
أجهل لون الفجرِ،
ولا اسمعُ تمتمة الاشجارْ

×××

ـ دعني أتمطى في ليل الغربةِ،
أنسى في البرد، حفيف الأشعارْ
ـ ها نحن نعود الى غربتنا الأولى،
من يأسو الجرح،
إذا غادرت الحقلَ الأمطارْ؟
نامي يا أخت شقائي،
في الغابة لا شيء سوى الثلجِ،
في العالم لا شيء سوى الوهم،
وأغصانِ الموتِ،
وجوع الفقراء.
نامي يا اخت شقائي في أكفانِ الشهداء.

أنت البرعمُ يُزهرُ، والنجمُ يُضيء،
وأنتِ رفيفُ الأزهارْ
هل تهبينَ السرَ قداستهُ؟
لا أذكر إلا أنى شاهدتُ الأوجه تشحبُ،
واللؤلؤ يبكي في أقبية التجارْ
ورأيت الراية تسقطُ في البئر،
وواريتُ ضفيرتكِ الشقراء.
وعيونك في الجب،
دفنتُ السرَ،
وعدتُ افتشُ عن قطرةِ ماء.

وجهٌ يتبعثر في المرآةْ
يُقسمُ نصفينْ
والوجهُ الآخر يغدو وجهينْ

وجهي يتبعثر في المرآة
ياعاشقة الخدرِ الساحرِ،
سيدة الحزن الصامتِ،
لا تدعي جُرحيَّ يُفرى
شفتاكِ الغافيتانِ،
وعيناك المسهدتانِ،
ووجهيَّ عند الفجرِ الشاحبِ يعرى
هل يثقلُ أهدابك صمتُ الدربِ،

تلوحين وتبتعدينْ

وأظل وحيداً،
وأملأُ بالخيبةَ عينيَّ،
وأغرسُ أقدامي بالطينْ
تبكينَ؟
رويدك فالدمعُ ثمينٌ في الزمن القاحلِ،
خليه الى زمنٍ ترحلُ فيه الأقمارْ
ويموتُ الناسُ على أرصفةِ المدن المهجورةِ،
يرضعُ أطفالُ الموتى ثديَ الطينْ
- أنت رفيقُ الأسرى
وصديق المحرومينْ

ماذا تهجس في اغلال الأسرى والأشعارْ
غير رمادِ النار؟
غير عناوينِ الكتب الممنوعةْ؟
وسوى الأيدي المقطوعةْ؟
وسوى الظلِ،
تخبأ في الظلِ عيون الشمس،
واعناق الثوارْ

تصلب عند ضفاف الأنهارْ؟

سيدتي، الثلج تغازله الشمسُ،
فيغدو ماءً يركض صوبَ الانهار
ويفتتُ في مجراه الصخرَ،
ولكن الأشجارْ
تنمو حولَ ضفافِ الصبحِ،
وتكبرُ والازهارْ
تتفتح في آذارْ
والطلع الاصفرُ والاثمارْ..
آهٍ سيدتي، الاشعارْ
خبزُ الشعراء المحرومينِ،
وبوحُ القيثارْ...

- آب ١٩٨٦ -

■ النص ينشر لأول مرة

رشدي العامل: مرجعيّة الذكرى

■ عبدالرحمن طهمازي

تسلّمنا هذه القصيدة عدداً من المفاتيح التي نحتاجها لقراءة شعر رشدي العامل بالكامل؛ إننا لم نبحث طويلاً لكي نجد هذه المفاتيح، في الحقيقة لم نزاول بحثاً ما ولمدة ما في هذا الأمر: لقد قدمت القصيدة ما يسهل علينا الدخول الى فلكها الدوّار، الذي سنكون في حاجة الى البحث فيه. اعتقد ان مساوىء بعض النقاد العراقيين ـ ولا أدري مبلغ انطباق اعتقادي الآتي، على النقاد غير العراقيين ـ الذين درسوا شعر رشدي العامل انهم لم يفرقوا (وهذه مشكلة قراءة لا غير!) بين بساطة تلقي المفتاح وصعوبة ما وراء الباب، اذا صح المثال، فقد صار من السهل على بعضهم الخلط في الشعور بين ان تجد مفتاحاً وان تعتقد انك ستحسن استخدامه. وهذا نوع من التواضع في استعمال منهج ما، لان الدهشة ستنتابنا في كل لحظة ندير فيها المفتاح ولم نفتح مغلقاً بعد. ومن حسن حظ الشاعر ـ وربما كان هذا هو حظه الوحيد من السعادة ـ انه لم تصبه مساوىء بعض النقاد؟ فهي مساوءهم فعلاً؛ فقد كان متمرساً بصناعة الكلمات انشاءً: نثراً وشعراً، فلم تعد مرآته قابلة للتكسر، على عكس ما اعتقدوا من بساطة موضوعاته، هذه البساطة التي صارت مرادفة للهشاشة والرتابة، وتحولت ـ بإهمال النقاد ـ الى شيء من مساوىء الشاعر رشدي العامل.

ـ ١ ـ

يجد رشدي العامل مفتاحه الأوّل الى قصيدته في التذكر، حيث تنبسط القصيدة منذ السطر الأول، واذا كان موضوع الذكرى هو الموضوع المهيمن على هذه القصيدة «في ليلة صيف»، الذكرى ومحتويات الذاكرة، فيمكن أن نعاين الوعود التي كان الماضي قد ادخرها للحاضر، والتحققات التي تجعل من الحاضر ـ الشعري ـ (اي كما يراهُ شاعر لحساب حياته الخاصة) مشروعاً فاشلاً للوعود أو تجربة غير ناجحة. ان القراء يعرفون الشاعر الذي يتفهم ذكرياته، ويحرص عليها، ويغذيها بالحاضر، فرشدي لم يهمل ـ لحد الآن ـ الاخلاص الذي يشعر به ازاء ذكريات لم تكتمل، ولم تمت، فكل خطوة الى المستقبل، وكل خطوة تدور في الحاضر، انما تنتظر رأي الماضي الذي لم تشحب ملامحه. الماضي يتخلص نهائيا من عبء الحاضر لانه لم يتخذ هيأة ضمير مؤنِّب، كما انه لم يصب بعد بالعقم والرتابة، فهو يتغذى من حاضر يغذ الخطىٰ نحو بحر الماضي المفتوح.

المنطق الذي يأخذ به الشاعر: من الماضي نأتي الى الحاضر، ومن الحاضر نذهب الى الماضي، وهذا التناوب في المجيء والذهاب، في زمن مختلف المعطيات (الحاضر والماضي) هو الذي يرجع للشاعر شيئاً من إهاب الماضي ووعوده ومصالحاته، ولا يسلمه الى حكمة ميئوس منها.

المنطق الذي يأخذ الشاعر: من الذكرى ينفتح باب القصيدة الموصد. هنا نكون امام مفتاح مضاعف، او اذا اردنا التفصيل، أمام مفتاحين: واحد فتح القصيدة للشاعر، وثانٍ يفتح القصيدة للقارىء.

الاشارة الأولى موجودة في العنوان «في ليلة صيف»، أقصد الاشارة الى المدخل الذي نعتمد عليه في افتتاح القصيدة على نحو صحيح. لكن تصريحاً في مستهل القصيدة يفوّضنا مرة ثانية في القول: ان الشاعر الذي لا يتكلم على ذكرياته في ثنايا شعره

انما يعمد الى إخبارنا من غير وساطة مجازية او استعارية انه يتذكر مع الآخر.

هل تذكر؟
قلت لها اذكر تلك الليلة من آذار
كان الليل ثقيل الخطوِ وكان النجم بعيداً
والهمس الناعم ينسل من الصمت وئيدا
وعيونك في المطرِ الضاحك،
بين الاغصان وبوحِ الأزهارْ
وانا مرتجف الخطوةِ،
يرقبني الدرب وحيدا
أجهل لون الفجر،
ولا اسمع تمتمة الأشجارْ

ان الذكرىٰ تحتاج ـ لكي تهيج ـ الى حافز، وسيكون الحافز هو الزمن الحاضر او الحدث القائم. لقد وجَدَ الماضي نبوءته، ووجد الحاضر رحمه. لكن اين مكان الماضي في القصيدة؟

من العبث ان نقوم بتفتيش القصيدة بحثاً عن ماضٍ ـ قد يكون في النهاية مزعوماً ـ ذاب في الحاضر، وقام بالاعداد للمستقبل، ان فرصة من فرص القول قد اتيحت لكي ينسلّ الشاعر الى كلماته فراراً من الزمن الصامت كانسلال الهمس من الصمت. هنا تكون الذكرى «الزائفة» ذريعة للحديث عن حاضر يحنّ الى ان يكون حاضراً. الذكرى لا تعدو كونها صناعة كلمات تشمل حاضر الشاعر بماضٍ، كان مليئاً بالوعود المتكسرة. الشاعر يصنع قصيدته «الربيعية» مستغلاً طاقته في تحويل رؤىٰ الماضي ـ الرؤىٰ فحسب ـ الى جوّ يهيب به الى تذوّق خياله وحواسه البريئة. الذكرى ليست الا الحلم الذي يستعد لأن لا يكون غير حلم افسدته الحقائق. هل هو حنين الشاعر الحديث الى حضور حقيقي (كما يذكر اوكتافيوباث)؟ اننا لا نجد في محتويات القصيدة شيئا من ارث الذكريات الخاصة وانما نجد صدى الذكرى الذي من السهل علينا نقله عبر الأزمنة، ذلك ما يحرر القصيدة من المقبض.

ـ ٢ ـ

يسعى الشاعر رشدي العامل الى انعاش قصيدته وتنشيطها شكلياً بمبادرة لغوية هي الحوار، وعلينا أن لا نذهب بعيدا، فالحوار هو مجرّد استئذان ولا يدخل في اية نزعة قصصية أو أدبية اخرى. لكنّ هذا الامر الشكلي يقوم على اساس سيكوولوجي سنشير اليه فيما بعد ـ هو «أصل الآخر» الموجود في شعر رشدي.

اي انّ الآخر هو احد الأصول التي يقوم الشاعر بمراجعتها ومراقبتها.

هناك ثلاثة اهداف شعرية وراء الحوار في هذه القصيدة ـ وربما وجدنا هذه الأهداف في قصائد اخرىٰ ـ؛ فهو حين يدّعي الحوار ـ اي حينما يطلق صوتاً اخر في القصيدة عدا صوته ـ يروم مايلي:

اولا: محاولة ان تكتسب القصيدة الحيوية التي لابد ان تلوّن القصيدة وتشكلها (اي ان تأخذ القصيدة شكلها)، والحوار هنا ذريعة لكي يبدأ الشاعر ويستمر، في حين يتخلّف صوت المحاور الى مفصل آخر من مفاصل القصيدة. فالحوار المعلن عنه انما هو ايعاز لكي تبدأ اجراءات الشاعر، والحقيقة انّ القصيدة تتحاور بينها، وذلك صدى لتحاور ذاتين في الشاعر حاول ان يقوم بفصلهما لغوياً، لأجل صناعة شكلية أخذت بُعد الوعي الشعري لموروث الشعر العربي التقليدي الصحيح، ولابد من الاشارة الى نزعة الشاعر الاموي عمر بن ابي ربيعة، الذي يعجب الشاعر رشدي العامل بقصصه وسرده، غير قصص ابن ابي ربيعة ما سلّمته الّا الحوار. وهذا اختيار قد لا يُعوَّل عليه كثيرا في فهم هذه الناحية عند الشاعر العامل.

ثانياً: تخفيف العزلة، او التغلّب عليها، بإشراك الآخر. العمل الفني يحتاج الى درجة من درجات العزلة، الخلوة، بيد انّ الشاعر يقاوم هذه العزلة بالبوح.

انّ القول، حين نريد التأويل، هو حاجة الى الآخر، الآخر الذي لابد ان يكون موجوداً، او مفترضاً، لانه ليس بامكان الشاعر ان يكون معزولاً حتى عن القول. هنا من السهل القول بان

الشاعر لا يتقبل الآخر على مضض، انه في الواقع يحتاج اليه في الأقل، من اجل الانتصارعلى الخلوة التي عادت عبئاً. اننا نسمع اصواتنا لنهدأ، امّا ان يسمع اصواتنا الآخرون فهذا ما يجعلنا ننفعل على نحو آخر. الآخر الذي نفترضه هو شيء من ميراثنا النفسي الذي لا نستطيع العزوف عنه. لقد كان يغذّينا، اما الآن فقد صرنا نغذيه حتىٰ لا يبتعد عنا، وحتى لانبقىٰ وحدنا. قد يكون الآخر صبوة، وأملاً، ولكن لابد من الصياح عليه، فالصوت يأمل بالصدىٰ.

ثالثاً: هذه الرغبة، قد تبدو مغايره للملاحظة السابقة، ولكنّها تنمية لها، على نحو ايجابي: انّ الشاعر يريد ان يعالج نزوعه الذاتي بتنقيحه على ضوء ذاتية مجتمع صادق يتمتع بالرموز المشتركة، حيث يكتسب الوجدان الخاص مضمون الوجدان الاجتماعي. ان الحوار هو مصادقة على تقبل مبدأ اوّلي هو امكانية التبادل والتداول. هكذا يخرج الشاعر من منزله الصغير الى ماهو اوسع، ويتنازل عن اشيائه الصغيرة لصالح اكثر الاشياء شيوعاً: الطبيعة، ويحتفظ باكثر المواهب ندرة: نزعة الشاعر وهو يرىٰ رؤيته الخاصة.

انّ الشاعر لا يتردّد في توجيه الدعوة الى رؤية مشتركة، فالآخر الذي يتحاور معه، ويذاكره ليس له ملامح خاصة، انه فرضية عامة

- دعني اتمطىٰ في ليل الغربة،
انسى في البرد، حفيف الأشعار
- ها نحن نعود الى غربتنا الأولى،
من يأسو الجرح،
إذا غادرت الحقلَ الأمطارْ؟
نامي ياأخت شقائي،
في الغابة لا شيء سوى الثلجِ،
في العالم لا شيء سوى الوهمِ
واغصان الموت،
وجوع الفقراء

نامي يا اخت شقائي في اكفان الشهداء

× × ×

انتِ البرعم يزهر، والنجم يضيء،
وانتِ رفيف الأزهار
هل تهبين السرّ قداسته؟
لا اذكر الّا اني شاهدت الأوجه تنتحب،
ورأيت الراية تسقط في البئر،
وواريت ضفيرتك الشقراء
وعيونك في الجب،
دفنت السرّ،
وعدت افتش عن قطرة ماء

- ٣ -

هناك اثر من حبّ ضائع، او أمل في حبّ ميئوس منه. في الحالتين هناك من يأمل لكي يعزز وجوداً تهدده حقائق قاسية، قادرين على ابعاد هذا الأمل عن الارادة التي يفصلها الزمن عن التحقق، والتي يحاول الحوار ان يشكّك باللحظات المنفصلة.

(من الواضح انني اميل الى ربط الحب بالمدخلين السابقين: الذكرىٰ والحوار، حيث لا يمكن، كما اجد، تمزيق قصيدة موحدّة الى حدٍ بعيد، لصالح الموضوع الذي نحن بصدده وهو الوصول الى مضمون القصيدة من خلال الشكل السطحي. فالحبّ متداول في الماضي، غير ان الحوار يتحايل على الزمن، حتى يتآلف الشاعر مع أمله القديم الذي ذهب وترسبّت صورة الارادة.).

هناك مستويات متناقضة من الحب، كما أن هناك درجات مختلفة من الحرارة، فالميل والهوىٰ، يتحدّثان عما هو خارجهما، كما انّ الشاعر رشدي العامل الذي تقع انسانيته في تمجيد المسرات الصغيرة والموجودات الطبيعية المباحة للجميع، يحاول وصف الفساد والأثرة اللذين احاطا بالترتيب الطبيعي. ان المطاليب المتواضعة تصبح شروطاً تعجيزية.

والشرط الكافي للقصيدة (الحبّ) تهاجمه كلّ لحظة درجته المناقضة للطبيعة: الكراهية، السجن، أحكام الزمن التي لا تعنيها الرحمة، بقدر ما تعنيها الحكمة المعاندة. ولكن القدرة على الحب، هي القدرة على تحمّل الحياة، وهي القدرة على الاستمرار في مستعمرات العقاب، حيث حياة تطالب بانشاء حبّ لا سبيل اليه في واقع الحال، لانه في القليل محاصر بالذكريات التي كثيراً ما تتحول الى ارث ثقيل مع كونها ذكريات لا تخلو من العذوبة التي تقسو لانّها تفوت على التحقق.

يعرف الشاعر كلّ ذلك، ويكفّ عن تجرع الآثار المرّة، والتأسفات الباطلة، ويلجأ الى الطبيعة والشعر حيث دروس العزلة المضيئة في ذروة القصيدة

سيدتي، الثلج تغازله الشمس،
فيغدو ماءً يركض صوب الانهار
ويفتت في مجراه الصخرَ.
ولكنّ الأشجار
تنمو حول ضفاف الصبح،
وتكبر والازهار
تتفتح في آذار
والطلع الأصفر والأثمار..
آهٍ سيدتي، الأشعار
خبز الشعراء المحرومين،
وبوح القيثار...

الأمل ينضج، من الميل الى الرضا، من الوعي الى الايمان، من الدهشة بالتجربة الى هيئة الشعور الشخصي بما هو عام وشامل (لقد كان رشدي العامل ومازال مليئاً بالمشاعر التي لم تسمح لشعره بالاهتزاز جراء التيارات الثقافية التي تقبلها غيره شكلياً، اما هو فقد ظل يحدّق في اعماقه الى أن عرّاها، لم يحاول ان يرقع التجربة بثقافة ترهق الضمير وتعرضه على نحو مشوّه. من الممكن القول ان ميوله البريئة لم تسمح له بان يتنازل عن الشعر، الذي تنازل عن كل شيء لصالحه، ولم يتحوّل شعره الى وصايا اصطلاحية، او بالاحرى لم يصل شعره الى هذه الصورة الجافة. لقد كان مثلاً - يزيد من قوّة الموسيقى كلّما وجد مدخلاً الى القصيدة، في الوقت الذي قد يخجل من ذلك غيره.).

■■

في دغل العتمة

■ عبدالرزاق المطلبي

«ياحبي!

الريح تلتطم بالنوافذ . . . !»

«لوركا»

(١):

شيئاً فشيئاً تتوسع الحدقتان الضيقتان ، وهما تمتلئان بضوء دهشة واستغراب ، اذ يرى الى الشارع يستحيل ماء ينبت فيه دغل باستمرار ، غير أن مايصدمه ، ويهز نظرته الثابتة ، شيء أكثر غرابة ، وأبعد عن التصديق ، ذلك هو ماكان يراه للدغل من قامات تتنقل في مياه الشارع ، فبامكانه أن يحملق الان في ظلالها ، التي تنعكس متكسرة على حركة الامواج الصغيرة في خطوط تتأرجح مائلة تحت انتصابة رأسه الثابتة ، الملوّحة من فوق عنقه . .

لم تتوقف عيناه عن التوسع ، ولم يكف شعوره بالدهشة والاستغراب عن أن يطفح أكثر ، وهو يرى الى تلك العيون البارقة ، الجاحظة ، المستغربة ، التي تنفتح دوائرها الساكنة اعلى قامات الدغل ، ويحس بها تطل عليه من القامات المتأرجحة قربه ، في محطة الحافلة ، عند التقاء ظلالها المهتزة ، فوق مياه تفيض الى رصيفها من عمق نهر الشارع العريض .

زاد شحوب وجهه ، الذي استطال الى أمام أكثر وأكثر ، وزادت استطالة ذقنه المرتفعة قليلاً الى أمام ، حتى صار أنفه مثل علامة تشير الى اتجاه ، ومثلما لو كان سيهوي في المياه المزدحمة بالظلال أمامه ، وحوله ، شد جسمه كله بقوة ، وتمسك بالارض بباطن قدميه ، وكان الدغل يرمقه من تجمعاته الصغيرة ، بعيونه الدائرية الساكنة سكون عيون الفئران وهي تتنقل من مكان الى مكان تاركة بصمات ظلالها في أماكن وقوفها ، وكأنها التي تبصر به لأول مرة ، كان ينظر اليها ضائعاً ومخذولاً إذ تفاجأبه ، او تتنبه له فتنفضه مصدومة بانتصاب قامته ، كانت نظرات تلك العيون اليه تؤلمه ، ونظره اليها يجمع ثقلاً مؤذياً وسط جبهته ، وفوق التقاء حاجبيه ، وكان يشعر بشيء لم يألفه أبداً ، يحدث اللحظة حوله ، لايفهمه ولا يقوى على احتماله .

الدغل الذي لاح لعينيه المستغرقتين نحيفاً ومتطاولاً ، كان يأخذ بالامتلاء والقصر ، مما جعله يبدو مثل غابة قصت تواً ، أو مثل أعمدة طين ضغطت الى أسفل ، وكان عجبه وحيرته هائلين ، حتى انه صار يتنقل بعينيه ، من عين ساكنة في قامة دغلية ، الى عين اخرى كان يرى الى سكونها يتجه اليه ثقيلاً نافذاً ، يستفزه ويؤذيه ، فيبتعد بعينيه اللتين ماتلبثان تتواجها بعينين أخريين يتجه سكونهما مباشرة اليه .

لم يكن له ان يهرب ، فالتجمعات الصغيرة للدغل صنعت سوراً دائرياً حوله ، ونشرت شباكاً على طول أذرعها الممتدة الى الجانبين ، صار افلاته مستحيلا ، وحين انتظمت العيون في شريط اكتملت دائرة التماعاته الساكنة حوله ، ارتعش واهتز مثل

قصبة في ريح ، ولم يجد غير ان يترك نفسه تميل وتتهاوى ، لتسقط تحت القامات الدغلية ، التي انحنت سريعاً ، واعادت تثبيت قدميه الى نقطتهما في الارض وتركت لقهقهاتها المثيرة أن تمتد مثل سقف صناعي فوقه .

ببطء شرع يفتح عينيه ، وسرعان ما أشرقتا بدهشة مرة ، وعينان كبيرتان جاحظتان ، مثل عيني ضفدع عملاق ، تصدمان عينيه الهشتين ، يفتح فمه ليطلق صوت استغاثته ، التي اجّلها اللحظات السابقة عامداً ، بيد أن صرخته لم تنقذف صوب العينين ، بل انفتح ثقب كبير في داخله ، سقطت صرخته منه الى اسفل وضاعت في الهواء تحته ، وتنبه مرعوباً الى التوسع القاسي المتوعد في حدقتي الضفدع اعلى رأسه ، وعندها جعله خوفه يستكين تحت تلك النظرات مسبلاً يديه مع انتصاب قامته ، غائصاً بعينيه أسفل وأسفل في المكان نفسه ، بين قدميه .

ود لو يقدر أن يهرب ، ان يفر الى ايما مكان من نار تلك العينين ، أو يصرخ بعلو صوته ليخفف من لهيب الجمر في داخله ، ود لو تتركه هاتان العينان ان يتكوم عند منبت قامتهما ، ليلوذ بظلها الساقط على الماء ، لكنه لم يقدر غير ان يستمر في وقفته المتخاذلة تحت عينين تجحظان ، وهما تلاحقانه مؤنبتين باستمرار .

يخيل اليه انه مقذوف في مكان غريب ، لم يكن قد سمع به أو رآه ، أو ألف ظلاً من ظلاله ، كما لو كان قد اختطف بغتة من فراشة في (الشقة) العتيقة الكائنة فوق الدكان المهجورة في نهاية الشارع العريض ، ورمي في هذا المكان ، الذي ينمو ناسه فيه كالدغل ، وكالدغل تتحرك ظلاله مائلة فوق امواج المياه .

وساعة ادرك هذه الحقيقة ، وتواطأ مع نفسه على التيقظ الدائم ، فكر أن يأخذ بالاحتراس الشديد ، فليس له وهو الغريب هذه الغرابة ، إلا أن يمد عينين مستريبتين ويتلمس طريقه بخطوات حذرة ، مستنفراً كل التوجس والخوف في قلبه ، كان اللحظة يصمم بقوة على البقاء في هذا المكان الجديد ، حتى يفهم التماعات العيون ، واشارات القامات وعدد الهزات التي تعتري ظلالها ، كلما التقت فوق موج الماء .

(٢) :

يُرى الرجل وهو يلتم ويتجمع على نفسه ، مقاطعا ساعديه حول صدره ، وماسكاً مرفقيه بكفيه المتعاكستين ، اختفاء رقبته الغائصة بين كتفيه يجعله اقصر مما هو عليه ، كان يمد نظرات حذرة ، تتلمس مساحة الارض الصغيرة أمامه مثل فأر يدخل مكاناً لايطمئن اليه ، لايلتفت ولا يترك لنظراته ان تثبت على وجه أو مكان ، لكن الناس جميعاً ، يطيلون نظرهم اليه ، متعجبين من شيء يجذبهم فيه ، كان كمن يتوقع شيئاً أو يخافه ، وكانوا يرقبون متوقعين أن يفعل شيئاً أو أن يروا ذلك الذي يخافه .

لكنه ، إذ يتلمس الارض بعيداً عن المساحات التي تنتصب فيها السيقان ، يتسلل بحذر وتوجس ، ويمضي الى أمام الى أمام ، فيُرى وهو يسير ماداً صدره امامه ، أو فاتلاً جذعه ، وكأنه يمر بجانبه من مكان ضيق لايسع عرض صدره وظهره ، وحين يبلغ الحائط المقابل ، يمد كفيه المفتوحتي الاصابع على وسعهما ، ويسير بحذره المستفز ، وتخفّيه الحريص لصق الحائط كما لو كان يسير في منفذ ضيق بين حائطين ، وتأخذ الحيرة الكثير من الناس حين يزداد تقوس ظهره ، حتى ليبدو وكأنه سيتكور على نفسه .

يتوقف رجلان في جانب من الطريق ، ينظران الى الرجل المتسلل تحت الانظار ، وتكاد عيناهما تمسكان به مسكاً .

ـ أعرف ماحدث له .

اكتفى الرجل الآخر بنظرة خاطفه الى وجه صديقه ، ثم عاد بعينيه الى الرجل السائر لصق الحائط .

ـ ثمة امرأة تحبه .

ـ سمعت بها .

ـ غابت فجأة .

ـ غابت؟

ـ نعم . . في يوم ، وكانت ستأتيه الى شقته . . لكنها . . .

نظرة ذاهلة ، مستريبة ، اخذته الى الرجل اللائذ بخط الحيطان الطويل . . .

ـ افتقدها ذلك اليوم . . . واليوم الذي بعده . . . والذي تلاه . .

شرع الرجل يتابع الاخر الذي كان يتلمس طريقه بكفيه على

امتداد الحيطان، وقال:

ـ الذي لايعرفه يظنه اعمى يستدل بالحيطان على طريقه.. في حين هو يحاول أن يغافل الناس ليمر....

قال صديقه:

ـ خوف عجيب تلبسه بعد غيابها، هكذا كما تراه الان...

ـ هل ترى اليه كيف يتدثر بسكوته وينسل الى مكان اختبائه؟

لم يبتعد الاخر عنهما، اذ كان يسير بخطى بطيئة متلصصة، لاتثير الانتباه كثيراً، أو هكذا يعتقدها، قال الصديق:

ـ كان له بيت.. شقة في بداية السوق.. لكنه هجرها.. هكذا سمعت..

ـ عجيب!!

ـ الان لايعرف أحد أين يقضي ليله..

ـ وامرأته؟

ـ بعد غيابها اكتشف انه يحبها حد الجنون.

ـ ياإلهي!

ـ لم يعرف احد حقيقة ماحدث لها.. هل تركته فجأة، أم اختطفت..

أم منعت عن المواصلة معه.. أم...؟!

ـ تركته.. الأرجح أنها تركته..

ـ لا.. كان يقول أنها أوصلت له بأنها ستتصل به في اليوم التالي..

ـ واتصلت؟

ـ لا..

ـ إذن كانت حائرة بين أن تداريه.. أو تتركه.

ـ آه..

ـ نعم... النساء اكثر حيلة.. أكثر تلوناً.. أكثر صدقاً مع أنفسهن وأعمق.. اكثر... اوه.. انهن يحببن حد الجنون، ويكرهن حد الهوس والموت.

ـ ربما... لكنها.. كما يحكون.. كانت تختلف في حبها له.. كانت بكل مافيها تتجه إليه..

ـ انها امرأة على كل حال..

ـ لو سمعك لغضب وانشب أظفاره في وجهك.

ـ انه مجنون..

ـ وهذا يكفي لتعرف كم كان يحبها!!

كان الاخر قد ابتعد مسافة، التفت بعدها اليها التفاتة واحدة فتساءلا في سرهما معاً، من غير ان يعلنا: «هل كان يسمعنا»؟ ولم ينتبها أو يفكرا: «متى وأين ضاع من نظرهما، فقط حثا خطاهما اليه، يسرعان، وهما يميلان تتفيهما يمنة ويسرة ليتجاوزا الناس الماشين في الشارع، غير انهما بعد هذا كله، لم يعثرا له على أثر.

(٣):

كان يسير منفلتاً من حلقات العيون سيره الحثيث المرعوب، وضوء النهار ينحسر، اذ يقبل المساء بظلاله الباهتة التي تفزع الان من الأقبية والزوايا والثقوب الى نهر الشارع، فتستحيل كل قامات الدغل ظلالاً لقامات تقف متمايلة، او تسرع، او تتحرك بخطى تتلعثم على خط الدرب، وهو يتأمل في ظلال المساء رافعاً رأسه قليلاً، وثمة الدهشة المستغربة لاتزال تفتح عينيه على وسعهما، وتشده الى حفيف عجيب يستمع اليه متنبهاً كل التنبه وكأن هناك من يناديه أو يتوقع ان يناديه.

بلغ في سيره الحثيث منعطفاً صغيراً، ولحظة أراد ان يميل مع زاوية مالجدار، توقف فجأة مندقاً في الارض، وانبثقت في أعماقه صرخة خائفة طفرت في داخله بغتة، جعلته، هو نفسه يجفل ثم يتلفت سريعاً مثل حيوان صغير مأخوذ بخوف مميت، وخيل اليه أنه راى كل قامات الدغل تنتفض متضاربة، مثلما لو كانت قد عصفت بها لدقائق هبة ريح صغيرة، وتخيلها سمعت صرخته، وفكر سريعاً: ربما انقذفت من فمه وملأت المكان، وجعلت قامات الدغل تهتز في الغابة كلها حوله...

وكادت تطفر ثانية في أعماقه، وتنقذف الى الخارج حيث اقتحمته العينان الضفدعيتان، بيد أن صوته لم يكن قد غادر فمه، إذ كانت صرخته قد ارتطمت بجدار اعماقه الكثيفة الظلام، وارتدت الى داخله، وطفحت فزعاً يفرش ملامحه، ويطفح في عينيه المختنقتين بصرخته.

انطلقت قهقهة منقذفة من التوسع الهائل للعينين الضفدعيتين، وانهمرت مثل مطر القار فوق رأسه وعلى منكبيه،

فتكور مثل حيوان يفزع الى نفسه، وتراجع الى الجدار القريب، كما تتراجع قطة يهددها خطر مخيف، لكن الآخر مضى حاملاً معه عينيه الجاحظتين، في حين بقي أثرهما مطبوعاً في الهواء وعلى الجدران، وفوق الهامات المتطاولة للدغل الكثيف في نهر الشارع الذي كان ضوؤه ينحسر ويعتم رويداً.

كان يشعر بوجود العينين الضفدعيتين، كما يشعر بصرخته الحبيسة في اعماقه، والتي توهمها انفلتت منه من قبل..

وإذ تمثل الايام السابقة التي طارده بها الرجل، وطارد فتاته، ورأى الخطوات الثقيلة المبتعدة عنه، واستمع الى صدى القهقهة، شعر بخوفه يستحيل سائلاً دبقاً، يتجمع في أعماقه، ويرتفع رويداً وعندها أقعى في زاوية خفية من الشارع، وراح يبكي.

راح يبكي بعد أن أخرج صورتها، وتأمل طويلاً في نظرتها الشاردة البعيدة، متذكراً كيف اقتحمت العينان الهمجيتان شقته عليهما، وطاردتهما من غرفة لغرفة، واندفع المطارد يركله ويطلق عليه ضحكه العالي، ومسدسه ينتصب قبالة عينيه الخائفتين، يركله ويضحك، يركله ويضحك، وشعر ساعتها أنه يذلّه، بل ويسحقه سحقاً، وأبصر به مهتاجاً، والنشوة تأخذه فتتسارع ركلاته، وتتسارع قهقهاته، حتى جحظت عيناه تماماً، وتلك اللحظة رآه لاول مرة، وهو ينظر اليه بعينين ضفدعيتين تنشّان شيئاً لزجاً يكاد يبلله هو كله.

تستمر صورتها (المأخوذة فيها بدهشة غامضة) بين يديه، ويستمر انخراطه في بكائه، وفجأة يرى الظل الكثيف يقف فوقه، ويقعد عليه، ثم يختطف الصورة من يده، ويدسها في جيبه، ويمضي مقهقهاً.

ذات يوم روت له بأنفاس متقطعة، كيف خرج لها المطارد من مكمن في الطريق، وقطعه عليها، فاضطرت ان تتراجع مهرولة وها هي ذي تتأخر كثيراً لتأتيه من طريق ملتوية، تلتف بعيداً داخل أحشاء المدينة.

ويوماً وراء يوم، كانا يجالسان بعضهما، يحدقان في وجهيهما، والمدينة تستحيل في عينيهما باباً واحداً تفتحه العينان الجاحظتان بركلة قدم مستهترة، وشارعاً واحداً تسده قامة واحدة تقتحمه متسلطة، ولم يكن لهما ثمة حتى أن يتنفسا بصوت.

لم يكونا قد رأياه من قبل، لايعرفان من هو وماذا يريد، يجهلان تماماً لماذا لايترك لهما أن يتحاشياه ويميلا عن طريقه متجنبين عينيه، ولم يكن يحميهما أن يخافا أو يلتجئا الى بعض.

ذات مساء، فزعا الى نفسيهما مثل طائرين مرتعبين، ليردا خوفهما عن بعض، ويزيد ظلال الوحشة عن ملامح وجهيهما أو يمسحا أثر الرعب في عينيهما الضائعتين، وكانا يسترقان خطواتهما في الطريق، حتى لم يكن ثمة اي وقع لهما على أرض الشارع المتربة، فقد خلعا حذاءيهما وأمسكا بهما في يديهما، وراحا يسيران بهدوء مترقب، وبالحذر كله يضعان خطوة ويتسمعان بقوة، وخطوة اخرى ويتسمعان، يتسللان تسللاً الى عشهما الصغير، الذي سيحميهما من قسوة تينك العينين، ووعيد الضحكة الصاخبة التي تلهو بهما بوقاحة، من غير ان يعرفا ذنباً جنياه ليتلقياها معاً، حتى اذا وقفا أمام الباب، وضعا أذنيهما عليه لحظات، ولما شعرا بالسكون العميق المنتظر وراء الباب، داخلهما شيء من الاطمئنان، وكادا يتنفسان ببعض ارتياح، حين انفتح الباب فجأة لتجابههما تلك العينان، وهما تصبان وعيدهما الشرس، من حدقتين تندفعان اليهما اندفاعاً..

صرخت هي، وصرخ هو، غير ان أحداً، المطارد او اي منهما لم يسمع حتى ندة صغيرة لصوت، كانت صرختاهما قد انطلقتا عاليتين، لتموتا بسرعة قبل بلوغهما الشفتين اللتين كان رعبهما الهائل يغلقهما غلقاً مخرساً.

وها هو ذا الان يصرخ، ويسمع صدى صرخته يتردد بعيداً في داخله، من غير أن تطفر منها حتى نغمة واحدة خارج شفتيه.

استدارا بعجلة، وركضا كل في اتجاه وكانت تقول له عن بعد:

ـ غداً.. اتصل بك... او...

لم تكن قد أكملت ماأرادت أن تقوله له، حين انقطعا عن بعضهما، وهما يميلان الى زقاقين متقابلين، ويدخل كل منهما

في زقاق، ويندفعان . .

لم تتصل به، على غير عادتها، ولم تجيء . .

وطفق يبكي في تجمعه على نفسه، ينهنه، ومثل طفل أتعبه بكاؤه الطويل، راحت رقبته تنحني، ويبكي وتنحني ليبكي اكثر، حتى يوشك رأسه أن يرتمي على قدميه . .

تطارده الخطى التي تضرب الارض قوياً، ويرى الى الساقين العملاقتين تنفرجان وتنطبقان على بعض، مع الوقع الهائل المقترب منه لحظة لحظة، وحين يدرك استحالة أن يفر أو يزوغ عن مصيره اليومي المحتوم، يقف مخذولاً وركبتاه ترتجفان، وتكاد ساقاه تتهاويان، وتهويان به الى الأرض فيهبط رأسه بين منكبيه، ويغوص، وتغوص قامته في الظل الكثيف الذي يشرف عليه من عل ينتظر، وينتظر متجرعاً ذله مع البلعات المتتابعة لريقه، فما كان يقدر أن يرطب حلقه الذي شعر به يجف باستمرار، يسمع القهقهة، ويشعر بالخطى الثقيلة تنسحب، لكنه يظل مستكيناً في وقفته الذليله، حتى اذا غاب الوقع، ولم يعد يسمع اي صوت، حرك قدميه المرتعشتين مسرعاً الى مخبئه الذي كان سيحميه من صولات ذلك الخوف الذي يكمن له في عينين ضفدعيين، ويقف على ساقين هائلتين.

---

(٤) :

كان يزحف متخفياً بتكورات الظلام الهابط هذا المساء، حتى إذا امتد أمامه شريط ضوء تنضحه نافذة او زقاق مفتوح، وقف متلفتاً داخل مكمنه في الظلال، ثم، بقفزة أو قفزتين، يقطع شريط الضوء ليندس في ظلال اكثر عتمة، يتحاشى ماقدر اندفاعات أدغال المكان، التي صارت مثل ظلال تمشي على سيقان. بغتة، فزّ، ومد رقبته ورأسه، وسبقته عيناه المفتوحتان، وهو يحملق في الشيء المريب أمامه، واضطرب وهو يكتم صرخة، كادت تنفلت من بين شفتيه القابضتين بقوة على هواء صدره، فقط، ظل ينظر، خائفاً ومنهوكا، الى العينين الجاحظتين باتجاهه، كانت هناك عينان تقدحان ضوءاً تحت النور الخافت لمصباح هذا الشارع المفضي الى السوق القديم، حيث يختبيء في الحيز العجيب المصنوع أعلى الدكان المهجورة.

كانت العينان تنظران اليه أينما مال أو تحرك، وداخله شك في قدرته على اجتياز المسافة الى مكمنه، وهاتان العينان تسدان عليه الطريق.

وحين أبصر بهما تغادران مكانهما متجهتين اليه، انتفض مرتداً الى الوراء، وقد فزع فزعاً مبهظا غير أن صرخته التي مزقت أحشاءه، ونفذت مثل التماعات برق الى كل مكان في بطنه وصدره، ومثل كل مرة، لم تغادر شفتيه اللتين استعان بكفه اليسرى على اغلاقهما.

كان مرتجاً ومصعوقاً وهو ينظر الى العينين نظراته المستخذية البلهاء، وملامحه وعيناه تتوسلان تينك العينين شيئا من رحمة أو شفقه، كان يتسول سلامته التي توقع ضياعها على أصداء قهقهة ستنطلق هائلة قاسية مدمرة، من تحت العينين القائمتين في طريقه الى جحره المعلق في الجزء العلوي من ظلام الدكان.

ظلال الدغل اللامبالية، كانت تتطاول مندفعة وسط مياه هذا المستنقع الليلي الذي يمشي هو على حافته، ويكاد يشعر ببلل الهواء القادم منه، وعن بعد اخذ هو يرقب ظلال القامات الدغلية المتحركة فيه، ليخادعها بظله المرعوب محاولاً ان يمر، فقط أن يمر الى ملجئه، الذي لايكفي ارتفاعه لجلوس إنسان.

في هذه الاثناء، اندفع صبي عابث، ومد يده قافزاً قفزة لهو عالية، ومزق شيئاً سمع صوته مثل استغاثة مخنوقة في ظلام، واستمر في اندفاعاته اللاهية، في حين رأى هو، مرتجفاً ومشدوهاً، عيناً واحدة في نصف وجه تجحظ باتجاهه، كما لو كانت عين دجاجة هائلة تحدق فيه من وجه انسان، وأحس بجسده يخسر ثقله، ويستحيل هيكلاً ينطوي على فراغ وهو يرى نصف الوجه الاخر ينفلت من يد الصبي، ويطير باتجاهه، ويسقط بين قدميه، لتحدق فيه عين أخرى، من النصف الاخر للوجه تحديقة التهديد والوعيد، ، فجعل يرتعش من رأسه الى قدميه، وضربت ركبتاه بعضهما، وبصعوبة فهم انهما عينان في صورة لاعلان تجاري، مزقها الصبي، وصار يتنفس لهاثاً يجهد نفسه ليكتمه، وعندما عاوده الهدوء، واستراحت انفاسه في صدره، حرك قدميه المخذولتين، وغادر ظل جسده المرتعش في طريقه الى مخبئه في الدكان، مدهوشاً دهشة بالغة، إذ يتساءل

بارتياب: كيف تجحظ عين وتحدق به ذلك التحديق المرعب من صورة مرسومة على ورق اعلان تجاري؟!

واستعاد في خياله المستثار اللحظة، تلك العين الواحدة، التي خرجت اليه من غلاف مجلة يقرأها منتظر ما من المنتظرين، في محطة الحافلات، خلال احدى نوبات هروبه من مطاردة عيني الضفدع، حتى كان لحظتها يراها عيناً حقيقية تنظر إليه ساخرة، بعد أن أوقعت به تماماً، وقد شله خوفه، فلم يقدر أن يحرك قدماً أو يداً، ليواصل هروبه، وظل موثقاً من باطن قدميه الى مكانه مختضاً كله أمام تلك العين المهاجمة النافرة المستصغرة، ثم زاد خوفه اكثر، عندما عرف أنها عين في وجه ممثل مطبوع على غلاف مجلة، اذ سارعت عيناه لتتعلقا بكفين شمعيتين، كانتا تمسكان بحافتي المجلة، وتفردانها على صفحتين.

لكنه تهاوى سريعاً، وتدحرج بين ظلال القامات الدغلية، وكاد يصرخ صرخته المخنوقة لحظة أغلقت اليدان المجلة، واستدار الوجه الحي نحوه، ليطل عليه بعينين، تخيلهما العينين المطاردتين نفسيهما، وانهما الان تلتمعان بسخرية عابثة، لتفتح أسفلها نافذة بارقة، تنطلق منها قهقهة مطارده المعهودة، وكل الأصوات الشريرة، المحبوسة في صندوقه الأسود، ولم يفق إلى نفسه حتى استطاع أن يجمع كل الأصوات المعتملة في بطنه، وشرع يقاومها مقاومة ضارية، قدر بعدها أن يستعيد ساقيه وقدميه، ويندفع في الاتجاه الذي يبغي الوصول اليه.

بالحذر كله، وبالتهكم الشديد عاود الزحف خلل الظلام الباهت الى مكان ينام فيه، وثمة الكثير من خوف مبهم يداخله الان، من أن يضعف فتتفتح شفتاه دون ارادة منه، وتخرج صرخته التي يحرص على ابقائها محبوسة في ظلام أعماقه، حرصه على التخفي في ظلام الليل، ومداومته الأختباء نهاره في جحره، فهو لايستطيع أن يتخيل ماذا سيحدث لو شقت صرخته الظلام وفاجأت العيون النائمة في احداق الدغل، والعيون المترقبة، بخاصة تينك العينين اللتين تجحظان في أثره باستمرار...!

(٥)

عتبة واحدة، ينعطف بعدها، ويكون في الفم المفتوح لذلك الدكان الغاص بظلامه الان، وهكذا تحرك باحتراس، ماشياً، من غير أن يرفع اي قدم عن الارض، كان يتحسس السطح الخشن المترب، المليء بالقش بباطنهما، إذ يسحبهما فوقها سحباً.

اجتاز العتبة مكسراً نَفَسَه المحتبس في صدره، وقد خاتل ظلالاً دغلية كانت تنبت على مسافة من طرف الشارع، وغافل هواجسه، ليقطع المسافة ببضع خطوات واسعة.

حين وجد نفسه في الباب المغفور للدكان، استدار بسرعة، وحدق في الظلام الباهت بقوة، لعله يلمح أو يستشف ظلاً او حركة، وبوساوسه جس جميع الاتجاهات حول المكان، ولما وجد أن السكون يواصل هبوطه مع تكاثف نسيج العتمة، اسرع الى منتصف جدار الجانب الايمن، وجمع عدداً من قطع الطابوق العتيق، رتبها الواحدة فوق الاخرى، ثم وقف فوقها، ومد ذراعيه ليمسك بالحافة الخشبية للحاجز الافقي، الذي يقطع الجزء العلوي للجدار، ويصنع أرضاً خشبية لطابق واطيء ربما كان مخزناً، او مكاناً لحفظ أشياء يؤجل صاحب الدكان عرضها، أو...

سمع حركة وآهة قربه، فاستعاد يديه من الحافة، والتفت ناظراً خلل الظلام، وعندما شعر بالوقع الثقيل للخطى المستطرقة يجتازه، عاد وتمسك بالحافة، ودفع الطابوقات بقدميه قوياً، ليحرك جسمه كله شاداً على يديه شداً محكماً، ونجح في رفع ساقه اليمنى ووضعها فوق، لتتشبث بالحاجز بقوة، ويسحب جسده كله، حتى استقر على الارضية الخشبية، واستراحت قدمه الثانية فوق اشياء متناثرة هناك...

لم يداخله شيء بسبب الطيران الكثيف لخفافيش الليل حوله، ولم يتنبه لاصواتها أو ضرب أجنحتها، الذي جعل رأسه يتحرك على محور رقبته، مترقباً، خائفاً باستمرار عندما زحف بجسده الى المجال فوق الحاجز اول مرة، كانت اندفاعاتها تخيفه، وخفق أجنحتها يثيره، ويتركه يتخيل صوراً مرعبة لخفافيش هائلة، أو خفافيش تعض، وتمص الدماء.

وحين تعلق خفاش برأسه أول مرة، انتفض مرتبكاً، بين

الخوف والانزعاج والتقزز، من غير ان يطلق اي صوت، فامتدت يده بلا وعي، وأمسكت بالجسد اللين الناعم كالحرير، والهزيل الشبيه بخرقة صغيرة، وبلا وعي رماه بعيداً في اتجاه الجدار على اليمين، وظل ليله كله يتحرك يميناً أو يساراً، يهرب من ملمسها أو ملامستها لأجزاء جسده، ثم كور نفسه، وأحاط كيانه كله بثيابه، شاداً منافذها وراقداً عليها، حتى لايتسلل خفاش زاحفاً على جسده، او داخلاً بين ثيابه.

وهو الان، بعد هذه الايام كلها التي قضاها في هذا الجحر المعتم، يتمدد واضعاً حنكه على اشتباك كفيه أمامه، فاتحاً أذنيه وعينيه، ومرهفاً احساسه كله، لاليتجنب التفكير بما حدث او يحدث في البيت، بل ليتلقى بوضوح اصوات وخشخشات الليل، ولم يكن ليكترث او يعنى بالخفافيش التي كانت تدخل وتخرج في مجموعات، فتتعلق أو تزحف او تختبيء داخل ملابسه وجسده، بل لم يعد يفكر في هذا كله، كان موجوداً فحسب، آمنا كل الامان، مقفلاً افكاره ووساوسه، ناسياً عيون الدغل الضفدعية، ملفوفاً تماماً بصرير أصوات كائنات الليل المستكينة الى عاداتها، حتى يغيب رويداً في نومة سيوقظه منها تسارع الاقدام الثقيلة عند الفجر، وقبل ان يغادر ظلام الليل زوايا وكائنات النهار الآدمية، سيغافلها ويهبط بعجلة وسرعة، قافزاً بقدميه الى الارض، عارفاً ماسيفعله لو فاجأه احدهم وهو يقفز. فسيستمر مثل المرة السابقة يقفز عالياً بضع قفزات، حتى يعتقد الواحد منهم انها قفزات مجنون يلاعب ظله.

لم يكن الليل قد تزحزح من مكانه، حين شعر بشيء غامض يداور بعضه في المكان، ففتح عينيه، وشرّع اذنيه متسمعاً، وعندها تناهت إليه أصوات احتكاك بأرض الدكان، تصدر عن شيء ثقيل يسحب، تخللتها حشرجة أنفاسه، التي كانت تنكتم، ثم تنطلق لاهثة لتنكتم دقائق.

قليلاً قليلاً رفع رأسه وحملق خائفاً خلل عتمة المكان، وجعل خياله المرتعب يرسم ظلالاً لقامات دغل تتطاول متزاحمة في المكان، كانت للدغل عيون مثل عيون الخفافيش، وأصوات تتخفى وراء هسيس الليل الذي يحس به احساساً مجسماً، وما لبثت ان امتلأت فتحة الدكان بتلك القامات الممتزجة بالظلام، والمتكاثرة فيه.

لكن، حين جرّ جسده الى الحافة بهدوء وقوّى نظره، رأى ظلاً طويلاً لقامة تنحني على شيء طويل كالحزمة الملفوفة بقماش او الكيس، ليسحبه داخلاً به الدكان.

مرت لحظات، تخيل فيهما العينين الضفدعيتين تنطلقان من ذلك الظل، لتحدقا به متوعدتين، وخيل إليه أن صوت المطارد نفسه، يداهمه الان مالئاً أذنيه، فوضع كلتا كفيه على شفتيه، ليخنق أي صوت يمكن أن ينفلت منه، كان الرعب يتجسد أمامه في قامة وملامح ذلك الرجل المطارد، بعينيه اللتين تجسان الظلام إليه جس الأصابع المدربة.

واستطاع أن يرى، على الرغم من الظلام، رجلاً يغادر مغادرة فارّ من مكان قد يضيق به او يضيق عليه، مخلفاً ماسحبه مطروحاً وسط أرض الدكان.

لم يتحرك، فقد انتظر العودة السريعة لقامة ذلك الرجل، ولما لم يند صوت او حتى حشرجة، تحرك السكون الضارب حوله، ونازعته نفسه الى النزول، ليرى ذلك الشيء الطويل المطروح، غير ان توجسه من عودة محتملة للرجل او اي طارق قد يطرق فسحة الظلام في الدكان، منعه من مغادرة مكمنه، مفكراً ان الصباح سيحل بعد ساعات، حيث سيستطيع النزول، كما كان ينزل كل صباح، وسيعرف ماذا تركت جهامة الليل في المكان!

كان يتمثل وجه وعيني رجلهما المطارد، الذي يقف في كل مكان، ويسد عليهما كل طريق، ويفكر فيه، حين خيل اليه أنه سمع صوتاً، مثل الأنة او الزفرة الخافتة، فاهتزت كل حبال السكون في اعماقه، واضطربت كلمات كانت تتحرك في رأسه، بخاصة وهو يسمع او يتخيل انه يسمع صوت حركة او زحزحة صغيرة لذلك الشيء المطروح.

رفع رأسه ورقبته واعلى صدره عن ارض الحاجز، ونظر صوب الشيء، ولما لم ير او يسمع عنف نفسه على تصوراته العجيبة، وتخيلاته الغريبة، التي جعلته يفكر بأمور لايمكن ان تخطر على بال غيره، في مثل هذا المكان المليء بضرب وحفيف أجنحة الخفافيش، وزحفها، وصرير اصواتها الضاج في ليل عتمته كله.

قال: «غـابت . . مع أنهـا لايمكن ان تغيب عني . . اظنهـا تعبت . . وربما هي تختبيء في مكان ما، هرباً من مطاردتنا الان!!»

واطلق نَفَسَـه، لكنـه اسـرع يكتمه لينفثه على دفعات بعدها، وراح يرسم في الهـواء المعتم امـامـه وجهها، خطوطه وملامحه، وشعرها الهابط بشكل بيضوي، من حافات وجهها حتى استدارته خلف رأسهـا ورقبتهـا، يرسم عينيهـا، أنفهـا، حواجبهـا، ضحكتهـا، يرى اليها تتكلم، تضحك، تبكي، تخاف، تجزع، تمسك بيده، وتجره لتحثه على الهرب معها، لحظات فرارها من ذلـك المهـدد الغـريب، مثـل دجاجة تقفز بجناحين عاجزين في مكان ضيق . . و . . . .

غطت اصـوات نومـه على كل أصـوات المكـان، وتـداخلت في نسيج هذه العتمة، التي كان شيء من ضوء فجر بعيد يتسلل إليها.

صباح غزير الضوء كان قد حل، حين رفع رأسه ونظر، وكادت تنفلت منـه صرختـه المخبـوءة، لو لا أنـه سارع يسـد على أسنانه بقـوة، ليعض على صوت يوشـك أن ينفجـر في داخله، وينقذف خارجـه، فقـد باغتـه مرأى قدمين، تخـرجـان من تحت جرائد، كانت تغطي جسد ميت، ترك مطروحاً في الدكان تحت.

وبـدأ الهلع يفتـح ثغـرات في أعماقه، ويترك في صدره فراغاً لايملأه حتى لهـاثـه الكثيـر، وعندما حملق حملقة الخوف ثانية، قدر ان يتأكـد من أن القـدمين لامـرأة، وكاد يحمل جسده ويهبط بقفـزة واحــدة الى الأرض، لولا أن صبيـاً صرخ وهـو يشيـر الى الجثة، ويشد على ثوب أمه.

لحظـات، وامتلأ الـدكان بالناس، يدخلون مسرعين ضاحكين، ثم تموت الضحكة في أفواه متشنجة، وتتوسع العيون، ويصابون بالذهول.

ود لو يضحـك، لو يصفـع ضوء النهـار واللغـط المتكاثر حوله واشياءه الخاصة التي تلوب في داخله، ويعلن عن وجوده السري المختبيء فوق الحـاجز الخشبي، لكنه آثر الركون الى الصمت، والهمـود تمـامـاً، ليكـون في انطـراحتـه المستكينة، شبيه الميتة المستكينة تحت.

هرع كثيـر من النـاس، ومن الضـربـات المتعجلة المتسارعة للاقدام القادمة صوبه على الطريق، التي يستطيع ان يتخيلها وهو يلصق جسمـه ويضغطـه بالارضيـة، حدس أنهـا تتجمع وتزدحم تحتـه مبـاشـرة، اذ تنتهي كلها داخل الدكان، ويسيطر عليه رعب مبهم، يجعله يختنق، وحين يشعـر بجسـده يتصلب حتى يغـدو كقطعــة خشب بسبب حرصـه على ان لايبين منه شيء للجمـع المتكاثر تحت، وحرصه على كتم أنفاسه ونفثها جزءاً جزءاً، لكي لا تلتقـط اذن صوتـاً لتنفسه، او يحس بحشرجة شهيقه في بلعومه وحين اخـذ نفسـه بهـذا كله، شعـر بألم وخـدر يبـدأ في قدميـه ومنكبيـه، ويتمشى بطيئـاً لينتشـر في كل اجـزاء جسـده، واحس بصدره يضيق يضيق، حتى يكاد يختنق . .

وجـاءتـه لحظـة كاد يصرخ: «آه . . . » ويحرك رجليه وجسده وينهض قدر ما يسمح به السقف الواطيء للحاجز ورغماً عنه نفث نفسـاً طويلاً باحتراس وهدوء، وبالهدوء والاحتراس نفسه جذب شهيقـاً طويـلاً، ولكنـه لم يجرؤ على جذب ساق او مد ساعد، او تحـريـك جزء من جسده خوفاً من ان تطق مفاصله، أو يصدر عن جسده صوت ينبه اولئك الذين زاد لغطهم وضجيجهم الان، حتى تخيل المكـان تحت يمتليء بأناس كثيرين، فمن كثافة واشتجار اصواتهم المبهمـة الغامضة، خيل اليه أنهم رؤوس فقط، تتزاحم مثـل الكـرات في ضيق المكـان، تاركـة أجسـادهـا عند المدخل الواسع للدكان . . .

خلال الـوقت، كان يسمـع كلمـات تنقـذف طافـرة عن سطح الضجيج المبهم، ووصلته عبارات تناثرت متطايرة في المكان . .

«جريمة . . »

«أميتة هي تمام»؟

«لو نقلها أحد الى المستشفى»!

«مسكينة»!!

«يبدو انه خنقها خنقاً . . فلا اثر لدماء على جسمها».

«لاتكشفوها . . لاتكشفوا حتى وجهها . . دعوها حتى تأتي الشرطة» . . .

«ربما قتلها في مكان . . ثم رماها في هذا المكان المهجور».

«كلا . كلا . . اتركوها على حالها . . لاتلمسوها . . لاتقلبوها . .

ستحضر الشرطة وسيعرفون كل شيء . . . »

انقذت قهقهة ساخرة ، عامت على سطح اللغط ، ولحقتها كلمات :

«وربما لن يعرفوا . . وعندها ستكون جريمة قتل فاعلها مجهول» !

وطفحت القهقهة ثانية ، طافية على موج الأصوات . . .

تلبسه خوف عصر قلبه ، وأحس بالانفاس الكثيرة تحت تسد عليه مجال الهواء ، ولأنه خاف ان تفلت أعصابه من سيطرته ، حين سيفقد صبره ، فيصرخ او يحرك جسمه الذي كان يتيبس من فرط مايشد عليه ، فانه تمتم متمنياً ان تأتي الشرطة سريعاً ، لينفرط عقد الناس ، ويتوزع الجمع ، ومن يجد في القضية لهواً أو فرصة ، فسيتبع رائحة الجثة الى مركز الشرطة ، وعندها سيخلو ملجؤه ، فيترك للراحة ان تتمدد في جسده ، حيث ستستريح اعصابه ، وتنبسط عضلاته ، ويرخي الهدوء كل شيء فيه .

وبانتظار هذه النهاية ، فكر أن يمسك أنفاسه بين أسنانه القابضة قوياً على بعضها ، ويسيطر على جسده ليزحف به قليلاً الى وراء ، يرفعه على يديه ورجليه قليلاً ، ويرتد به الى الخلف ، فيريحه على الارضية ، وينيم كل شيء فيه ، مفتحاً كل حواسه لالتقاط اية نأمة انتباه له ، حتى اذا استمر الضجيج يلهي بعضه ، واستمرت العيون في تنقلها بين التماعات بعضها وانطفاء النور في العينين الساكنتين للجسد المطروح ، عاود الحركة ثانية وثالثة ورابعة ، حتى وجد نفسه محتمياً عن اي تطاول لاية عين فضولية في القعر البعيد لهذا الحاجز المغلق بالظلام الباهت للدكان .

وفعلاً راى عينين تتركان وجوه الاخرين والجسد المطروح لتشغل هواجسها وتشاغل افكارها في ان تطوف في سقف الدكان وزواياه ، وأجزاء ربما قادتها لتنظر في الفضاء المهجور اعلى الدكان .

وبين التوقع من زعيق صوت وارتفاع يد صوبه ، والحرص على البعد عن لحظة كهذه ، لابد ستحل ، بدأ زحزحة جسده ، كما خطط .

بعد فترة قصيرة ، ربما امتدت لحظات ، على الرغم من انه تخيلها زمناً طويلاً مرهقاً ، كان يريح جسده عن النهاية المظلمة ، مزاحماً الخفافيش النائمة والعناكب المنتظرة لفرائسها ، واذ صوتت بعض الخفافيش ، وتحركت جافلة ، جفل الشيء الخائف في اعماقه ، ولام نفسه إنه لم يفكر في هذا ، وقطع انفاسه تماماً ، وامتنع حتى عن بلع ريقه ، عندما انفلت خفاش أو عدة خفافيش طائرة ، وظل ساقطاً في وهدة سكونه لحظات ، مفكراً في ماسيفعل لو تنبه احد للحركة المفاجئة التي عرت - نافيش وفكر في الصعود الى أرضية الجزء العلوي . . .

كان جسده كله ينضح ماءه كما لم ينضحه في اي وقت مضى ، مأخوذاً بخوف لم يعان من مثله ابداً ، كان كل جزء فيه ينشد متوتراً ، مضغوطاً ، متجمعاً على نفسه ، مختبئاً داخل مسامه ، حتى أنفاسه كمنت في الفجوات البعيدة من رئتيه ، وجد نفسه يغرق تماماً في عرقه ، وتتبلل ملابسه تبللا كاملا وود لو يقدر أن يريح وتراً واحداً فيه ، ويترك للهاثه ان ينطلق بكل انفتاحة فمه ومجال حنجرته ، لكنه واصل امساكه القوي لكل جزء فيه ، منتظراً انقضاء دهور اخرى قد يفرج بعدها عن انحباس الحياة في مسارب جسده ، وعندها سيترك لكل الهواء ان ينفذ من كل منافذ جسمه ، ويترك لدمائه ان تتدفق وتجري ، حتى لو كانت ستسيح خارج جسده على الارض الخشبية كهذا العرق الذي يسيل الان سيلاناً تحت جسمه ، الذي صار يشعر به من فرط نصلبه ، يموت موتاً بطيئاً .

فززته ابواق سيارات الشرطة ، والصفير المميز لسيارة الاسعاف ، فتراجع من غير وعي حتى الصق جسده بالجدار الخلفي للمجال الضيق ، وسرعان ماتكاثرت الاصوات الزاعقه ، وامتلأ رأسه بضجيج هائل ، اشعره بنفسه يطفو مثل خشبة يابسة على موجه المتلاطم ، فحتى اصوات الناس تكاثر ضجيجها ، وعلت نبراتها ، واشتبكت مع الابواق والصفير ، فزاد من تكوره داخل نفسه المرتعبة ، وتوتر كل شيء فيه ، وتوفر حيوان انسد طريق هربه عليه ، فتوقف مواجهاً موته بالبقية الباقية لديه من ارادة المقاومة وحرص الحياة .

لم يكن ليسمع شيئاً واضحاً ، او يعي كلمة مما يزعق به ، او يقال كان ينتظر خلاصه من هذا التكاثر المهدد بأي ثمن ، ليخرج من هذا الكابوس المخيف ، الذي لم يعد في طوقه احتمال نفسه فيه ، كان يريد ان يزاح الجميع بأية وسيلة ، هكذا بيديه الاثنتين لو

كان يقدر، ويدفع بالجميع الى خارج مخبئه، لتأخذهم الدروب بعدها كل الى مكان في اطراف المدينة.

واذ كان صبره يوشك ان ينفد، وانفاسه تنوء بالثقل المبهظ لوجود هذا الجمع الهائل الرابض على صدره الان، اغمض عينيه، وود ان يتخدر أو يفقد وعيه وينام، ولايستيقظ الا وسكون الليل يحتويه، ويترك لخفافيشه ان تستيقظ، وتوقظه بخفق اجنحتها واصواتها واندفاعاتها الى الخارج المفتوح ظلامه الباهت خلل الفضاء الذي طالما تخيله بحراً هائلاً يمتد حول الارض من غير سواحل او حدود.

فجأة سمع صوتاً.

«أعرفها أنا.. أسمها نورا...»

تهشمت احاسيسه، وتكسرت أنفاسه لتسقط في قاع روحه التي انفتح فيها اللحظة ثقب...

«المسكينة كانت تعيش وحدها.. وكانت....»

من غير وعي، او قدرة على سماع المزيد، زحف بيديه ورجليه، مثل كلب جريح، واقترب لاهثاً من حافة الحاجز، ونظر الى اسفل. وحين رفع شرطي ثان جزءاً من الجرائد عن وجهها و.... لحظة هائلة فاصلة كانت، جابهته خلالها نظرة رعب جامدة في حدقيتها الساكنتين، وكشفت عن ملامحها الشاحبة، بالهلع المترسب في خطوطها، فطاش وعيه، لتمثل امامه وهي تواجه فزع الموت الزاحف عليها من يدي ذلك الشيطان الذي طاردهما، ورأى الى نفسه وهو يفر بجلده الى هذا المكان الآمن، ليتركها وحدها في مواجهته..

كان وجهها قد جابهه بنظرة الارتعاب والملامح التي يكسوها فزع مكتوم، ولم يكن ليفهم شيئاً مما حوله، كان يتخيل صيحة استنجاد هائلة لاتزال مخبوءة في صدر مخنوق، فبدت ملامحها ونظرتها، وكأنها تبحث عنه قبل ان تجمد الحياة فيها، ولم يكن ينتظر او يتوقع رؤية وجهها بالملامح الباكية من غير صوت، والنظرة التي اطاشها الموت، راها وهو فوق، فلم يحتمل صدمة وجهها الهامد هكذا قبالته، فأخذ كله يرتجف رجفات متتابعة، وكأن موجة برد مفاجئة، تلبسه وراحت تصعد وتهبط داخل جسده المهتز.

ثواني فقط، داهمه فيها هذا كله، بعدها.. «آ.. آ.. آ.. آ.. و.. و.. و.. و..» صرخ صرخة هائلة من شدتها انفلتت من حاجز الاسنان المنطبقة على بعضها والشفتين الخائفتين، وانقذفت في الدكان وهواء الشارع والفضاء كله، كانت صرخة رعب واستنجاد واحتجاج وغضب ولا مبالاة بالخوف.. صرخة. جمعت بين نواح تراكم، وعويل تجمع، وصيحة خوف، وبكاء من الم، كانت مثل اخر صرخة رعب لحيوان يموت، وكانت كل صرخته الحبيسة المؤجلة ايامه الغادرة الفائتة كلها، كانت عواءً غريباً اكثر منها صرخة.

لحظات فقط، امتدت صرخته فيها، تخيلها الجميع وقتاً طويلاً انتهت بأنين خافت ونَشيج واهن مقطع، هبط بعده سكون ثقيل، ايقظ المخاوف المبهمة في نفوس الجميع، وجعلهم يتلفتون حولهم، باحثين عن مخارج لو حدث شيء يدفعهم للفرار، حتى رجال الشرطة، كانوا يقفون جامدين يتنفسون حتماً ثقيلاً كالموت الرابض امامهم، شرعت السيقان تتحرك، والرؤوس تلتفت صوب الشبح الغريب، الذي يقف متقوساً، منهكا فوق حاجز الخشب في مجال الدكان العلوي.

تأملوه بنظرات فزعة، مشدوهة، تطيش على ملامحه التي كانت تنوح نواحاً غريباً صامتاً، وبدا لهم كحيوان فقد صغاره، ذليلاً، مسكيناً، او هنته جراح عميقة، فاستسلم ناظراً بتخاذل، وهو يشرف ان يسلم الروح..

لم يبد عليه انه يرى الناس، او تخالجه خشية من رجال الشرطة الناظرين اليه بالكثير من الاستغراب والشعور بالخلاص إذ وجدوا فاعل هذه الجريمة، فقد كان يجر جسده عند حافة الحاجز الخشبي حائماً، وكأنه يبحث عن مكان يهبط منه، حتى اذا امتدت أيدي الشرطة اليه، أرجح رجليه باتجاههم، وهبط على سواعدهم، التي تركته ينزلق انزلاقاً الى الأرض..

وبين دهشة الجميع وحيرتهم، انسل من بين ايدي الشرطة، واقعى مثل كلب يرتمي على صاحبه، ماداً كفيه لتتحسسا وجهها، وتغلقا لها عينيها، وتنهد كأنه اغلق باباً كان مفتوحاً على رعبه هو.

وبصمت، ومن غير اي صوت، شرع يبكي، وتدفقت دموعه تسيل عبر خديه لتسقط على وجنتيها وتغسل وجهها كله.

لحظات ايضاً، تنفس الجميع خلالها حزناً وقلقاً، واستمعوا كلهم لنواح ينطلق من دواخلهم، استسلموا له مغمضين عيونهم، مدهوشين تماماً، من أن تكون صدورهم منطوية على كل هذا النواح المخبوء، من غير ان يدروا أو يعوا . .

لكن، سرعان مامزقت قهقهة احد رجال الشرطة المكان، فأشاروا لرجلين كانا يؤرجحان نقالة بساعديهما المسبلين الى جنبيهما، في حين امسك به رجال الشرطة من كتفيه، وسحبوه الى الخلف، وكتفوه جاعلين ساعديه متصالبتين خلف ظهره، ودفعوه دفعاً امامهم الى سيارة (نجدة) سوداء كانت تقف غير بعيد من فتحة الدكان.

خيل لبعض الناس . انه لايبالي برجال الشرطة، او بشيء مما يبالي به الناس، في حين لم يكن هو يعي شيئاً مما يدور حوله، كان يتمتم باسمها تمتمة خافتة، تخرج من بين شفتيه، مثل نهايات اصوات النحيب.

وتحلق الجميع، وهم يزحفون حوله الى سيارة الشرطة مذهولين من نظرته العجيبة اليهم، وتوسع حدقتي عينيه، هذا التوسع الذي ماكانوا يرونه الا في عيون الاطفال والمجانين، كانوا يتأملونه وهو يحرك رأسه ماسحاً بعينيه على وجوههم وهي تتحرك على تطاول قاماتهم، من غير ان يبين عليه انه يرى اي واحد منهم، كأنه كان ينظر الى شيء يتجاوزهم دائماً، حتى كان بعضهم، اذ تبلغه نظراته، يتلفت خلفه ليرى ان كان هناك ماينظر اليه، وكان هو يشعر بالارض تصدم قدميه صدماً، وكان جسده كله يرتطم بها، فيهتز اهتزاز شيء ثقيل اسندوه الى حامل ضعيف.

كان يرى (عاجزاً عن أن يفهم) ان الدغل يترك اماكنه في المستنقع الكبير، ويتجمع حوله، وكان يستطيع الان أن يبصر بالعيون الضفدعية تتكاثر اذ تتجمع القامات الدغليه حوله، وتحاصره هذا الحصار، الذي يحول بينه وبين (نورا) كان يرى تلك القامة المطاردة في قامات الجميع، ويبصر بعيونه الضفدعية في عيون هذا الدغل كله، وهو يترك منابته ليزحف حوله ووراءه.

ولم يكن ليكترث للرجل، او لظل قامة من بين كل الظلال، لكنه كان يريد ان يخرج كلمة واحدة، كان يود لو يتركونه (لنورا)، أو يتركونها له، يريد أن يبعدها عن أن تتفرج عليها عيون هذا الدغل، الذي لايملك ان يحفظ لها حياءها الانثوي، ودّ ان يسترها، حتى لو تعرى هو، من نظر تلك العيون الضفدعية، واجتاحه غضب، وقاوم انشداد أكف الشرطة على ساعديه، ودافع ألمهما بقوة، لكنه مالبث ان استكان، وترك للشرطة ان يجرجروه في المسافة القصيرة الى باب السيارة المفتوح امامه.

تناثر الناس، وتوزعت اقدامهم في مداخل شوارع وأزقة، وواصلت بعضها خطواتها متوغلة في السوق، اثر الصوت القوي لانصفاق باب سيارة الشرطة عليه، في حين بقي بعض قليل، يحرك نظراته بين مكان الجثة وبقايا الجرائد التي كانت تغطي القتيلة، وقد داستها الاقدام، واقتطعت أجزاء منها، وبين مكان وقوف سيارة الشرطة، او الاتجاه الذي ذهبت فيه، كما لو ان زوبعة غبار كانت قد قامت فجأة، ثم هبطت رويداً، ليتناثر حطامها في المكان.

كان ثمة شيء ثقيل، يترسب في نفوس الجميع، وهم يحتفظون بآخر نظرات لهم، حملت رسوم الموت في وجه القتيلة، وصراخ الرعب في عيني القاتل العجيب، وبدوا، وهم ينسحبون الى مقاصدهم، كما لو كانوا ينسحبون الى خبايا في نفوسهم المرتجّه، التي صارت تنضح حزنها نضحاً، وحّد ملامح الجميع، ولوّن نظراتهم بذات اللون الكئيب.

في نهاية الجمع المنسحب، توقفت امرأتان، وسط الشارع بين بابي بيتهما المواربين، ولم تودعا بعضهما شأنهما كل مرة، بل التفتت الاولى ناظرة في المسافة الى الدكان المهجور، وقالت:

- يقولون أنه كان يحبها. . حتى انه جن من فرط حبه لها. . فقتلها. .

وفزعت المرأة الاخرى من شيء داخلها الان، لتحتمي بعيني جارتها لحظات، اخذت تنظر بعدها في لا مكان. . وقالت:

- عجيب. . أيوجد مثل هذا الحب. . في هذا الزمان؟!

دانتي في ضوء الادب المقارن

■ عبدالمطلب صالح

١ـ الادب المقارن منهج علمي أم دراسة شكلية عامة؟

تؤكد المدرسة الفرنسية هذا المنهج بانه «ليس مجرد مقارنة انتاج بانتاج، أياً كان زمانهما او مكانهما، فغايته ليست الموازنة الادبية، ودراسة المشابهات والمفارقات . . . انما هو فرع من التاريخ الادبي غايته دراسة العلاقات الدولية الروحية والواقعية . . . وهو لا ينظر الى الأعمال الادبية من حيث قيمها الاصلية، وانما يعنى بالتحولات التي تخضع لها كل امة، وكل مؤلف»(١)

وينقل الدكتور صلاح فضل عن الباحث الفرنسي كلود بيشوا تعريفاً اكثر حداثة للأدب المقارن: «فالادب المقارن في أقوم تعريف له اليوم هو العلم المنهجي الذي ينشد دراسة روابط التشابه والقرابة والتأثير بين الادب ومظاهر المعرفة الانسانية الأخرى، او بين النصوص الادبية نفسها، مما قد يبدو للوهلة الاولى متباعدا في الزمان أو المكان، بشرط ان تنتمي الى لغات او ثقافات عديدة، حتى ولو كانت تدين لتراث مشترك واحد؛ وتنحو هذه الدراسة الى وصف ظواهر الالتقاء الادبي وفهمها، وتذوقها باكبر قدر من التعمق والاستبصار، مما يجعلها تتخذ منهج الوصف التحليلي والمقارنة المنظمة التي لا تلغي الفروق بين الاشياء، بل تبرزها وتؤولها كظواهر ادبية تقوم بين اللغات والثقافات المختلفة استجابة لعوامل تاريخية ونقدية وفلسفية. كل هذا بهدف النفاذ الى فهم الادب، ووظائفه الحيوية في خدمة الروح الانساني العام»(٢)

إنّ مسألة تأثر دانتي بالمصادر العربية والاسلامية تكون مجالاً خصباً لدارسي الادب المقارن، وقد اهتمت الاوساط الادبية في العالم كله بهذا الشاعر الايطالي الكبير خاصة بعدما طرح المستعرب الاسباني آثين بلاثيوس نظريته الجريئة(+) في تأثر دانتي بقصة المعراج، وقدّم نصوصاً كثيرة من الكوميديا الالهية تشابه الى حد كبير ماهو موجود في رسالة الغفران لابي العلاء المعري الشاعر والفيلسوف العربي العظيم.

«ومما يدل على اهتمام العالم المتحضر بدانتي انشاء كراسي الاستاذية في كثير من جامعات العالم لدراسة دانتي والتراث الايطالي، وانشاء الجمعيات والمجامع العلمية الدانتية في اقطار عديدة، كما ترجمت الكوميديا الالهية عشرات المرات الى لغات عالمية مثل اللغة الانجليزية، والفرنسية، والالمانية، والروسية، والاسبانية وغيرها من اللغات . . . وقد كان دانتي ثمرة للعصور الوسطى، التي نبعت حضارتها من امتزاج عناصر حضارية وثقافية متنوعة، كان للحضارة وللثقافة العربية فيها القدح المعلّى. ودانتي ليس ملكاً لأمة بعينها، بل هو ملك للعالم المتحضر بأسره.»(٣)

إن كشف عناصر الثقافة العربية والاسلامية التي تمثلها دانتي واودعها كتبه الشعرية والنثرية يزيدنا اعتزازاً بتراثنا القديم، ويهبنا

«دفقة قوية من الثقة المدعومة بالبراهين العسية في ثقافتنا، ويحفزنا الى الاعتزاز الواعي بتراثنا، ويساعدنا على التخلص من حساسيته المتخلف الذي يخشى عواقب الاتصال الفكري على اصالته، مع انه شرط جوهري لتغذيتها وإنمائها.»[٤]

يقول المستعرب الاسباني آتين پلاثيوس:

أن الادب والعلم المسيحيين لاوربا في القرون الوسطى قد فقدا كل صلة بالثقافة الكلاسيكية حتى بالثقافة المسيحية الشرقية، ولقد قام العرب في عدة فروع ثقافية كوسطاء لنقل الثقافة الكلاسيكية، ورفضنا لهذا الدور المتواضع ناسين الخدمة التي اسدوها للثقافة الاوربية هوامر غير عقلاني وغير عادل.[٥]

ب ـ مسألة التشابه والاختلاف

أن الادب المقارن منهج علمي وليس دراسة شكلية عامة؛ فمسألة تأثر دانتي بالمصادر العربية والاسلامية لا تتوقف عند حدود التشابه والاختلاف بل تتعداها الى عنصر جوهري من عناصر الخلق الادبي، في ثنايا النصوص التي احتوتها الكوميديا الالهية وكتب دانتي الأخرى؛ مالم يفطن اليه الباحث الدكتور صلاح فضل[٦] حين انكر على المدرسة الفرنسية للادب المقارن تشددها في اثبات العلاقات التاريخية شرطاً رئيساً في الدراسات المقارنة بين الآثار المتنوعة في آداب مختلفة.

والمدرسة الفرنسية لا تنكر اهمية المشابهات والمفارقات ولكنها لا تعدها غاية بذاتها بل خطوة أولى نحو معرفة نقاط التقارب بين الآداب وتأثر بعضها ببعض، لا كما زعم الباحث الدكتور صفاء خلوصي عكس ذلك[٧]

يقول الباحث الفرنسي، استاذ الادب المقارن (پول ان نييگن):

«ان تقرير المشابهات والاختلافات بين كتابين او مشهدين او موضوعين او صفحتين من لغتين او اكثر، انما هو نقطة البدء الضرورية التي تتيح لنا اكتشاف تأثر او اقتباس او غير ذلك، وتتيح لنا بالتالي ان نفسر اثرا باثر تفسيرا جزئيا»[٨]

وقد يفيدنا التقارب بين نصيّن في القاء الضوء في الطريق الذي يدلنا على جوهر الابداع الفني؛ ولكن هذا التقارب او التشابه امر نسبّي، جزئي ليس مقصودا لذاته ـ كما يتوهم السذاج من عاقدي «المقارنات» المتعسفة لا يسندها منهج بحث ولا طريقة علمية.

فالمشابهات التي يشير اليها عضو المجمع العلمي الفرنسي (اندريه بللسور)[٩] بين نصوص معينة عن رسالة الغفران، والكوميديا الالهية؛ التي يذكر العديد منها الدكتور (صلاح فضل[١٠])، بايجاز ملخصا ما ورد في كتاب (آثين پلاثيوس) المستعرب الاسباني، اقول: ان هاتيك المشابهات مفيدة تضيء لنا الدرب في معرفة عناصر التأثر التي اتسمت بها الكوميديا الالهية، وتكون دليلا لدراسة علمية جادة خاصة إن ثبتت العلاقة التاريخية بين من اقتبس وبين من اعطى.

لكن العلاقة بين دانتي وابي العلاء المعري، مازالت حتى الآن عند دارسي الادب المقارن عند هذا الحد لم تتجاوزه، وربما كشفت الدراسات الآتية ان دانتي قد اطلع فعلا على رسالة الغفران وقرأها مترجمة الى احدى اللغات الاوربية التي كان يعرفها كاللاتينية والفرنسية؛ وهذا ما لم تكتشفه بحوث الادب المقارن حتى الان. اذ من دون الدليل التاريخي الذي يثبت العلاقة بين اديب واديب لا يقدم الادب المقارن دراسة ذات جدوى.

وقد اشار استاذ الادب المقارن في جامعة (بوردوم)، (هنري روديه) الى (الخطر الذي يهدد الادب المقارن باهمال الابحاث التاريخية اكتفاء بدراسة الآثار الادبية بذاتها»[١١]

ونحن نحتذي امثولة (روديه) مضيفين بان الاثر الادبي الذي هو غاية الدراسات المقارنة يؤكد أن الادب المقارن ثم التاريخ الادبي لا يغنمان شيئا إن اقتصرا على دراسة الآثار الادبية منفصلاً بعضها عن بعض.

ألا يشكل ذلك محوراً للاصالة التي هي جوهر الابداع الادبي؟، الاصالة التي هي ـ في رأينا ـ لا تزدهر خارج العلاقات التاريخية، العلاقات النوعية

الكائنة داخل التراث الذي يعطي القيمة للعمل الأدبي، إذ هي حقيقة مذهب ادبي إن لم يحتفظ بملامحه الخاصة به، بمنهجه النوعي؟

وقد وصف الدكتور صلاح فضل الاتجاه لمدرسة الادب المقارن الفرنسية بأنه «نظرة تقليدية في الادب المقارن»[١٢] مؤيداً بذلك الباحث الامريكي (رينيه ويليك) «الذي ندّد بمحاولة بعض الباحثين قصر الادب المقارن على دراسة العلاقات الخارجية بين الآداب المختلفة، مما ينتهي الى التركيز على المظاهر السطحية [كذا] للادب والعناية بكتاب الدرجة الثانية فحسب، فلا تشغلهم سوى الترجمات ويوميات الرحالة، ومذكرات الوسطاء، مما يجعل الادب المقارن مادة تابعة لغيرها، تبحث في مصدرها بعض الكتاب الاجنبية، وتقصر عن الاحاطة بجوانب عبقريتهم الحقيقية، اذ ان الاعمال الفنية التي تستحق هذه التسمية ليست مجرد مجموعة من التأثيرات والمصادر، وانما هي تراكيب كلية تختلف جذرياً عن موادها الاولية الغفل التي قد تعزى الى بعض العناصر الخارجية وتكوّن ابنية جديدة ذات خصائص مختلفة ومتميزة.

ومن هنا فان التأثيرات لا يمكن ان تشرح وجود الاعمال ذاتها، ولا حتى اهم ما فيها طبقاً لقوانين السببية الحتمية، انما تمثّل فحسب إضاءة لبعض العناصر التي تخضع لعمل الخيال المبدع الحر، وتكتسب قيماً جديدة ودلالات مستحدثة، مما يجعل دراستها في واقع الامر فرصة - لا لمعرفة ما يدين به كاتب لآخر - وانما على العكس من ذلك لاختبار جوانب الاصالة والابداع في آثاره الفنية»[١٣]

فمن هم الباحثون الذين يزعم (ويليك) انهم قصروا «الادب المقارن على دراسة العلاقات الخارجية بين الآداب المختلفة، مما ينتهي الى التركيز على المظاهر السطحية للادب والعناية بكتاب الدرجة الثانية فحسب... الخ» لِمَ لمْ يذكر كاتباً او كاتبين او اكثر اهتموا بذلك؟

أمّا أنا فأحيله على الدراسات المقارنة العميقة التطبيقية التي تحفل بها المكتبة الفرنسية في الادب المقارن. إنّي احيله على



■ دانتي

مؤلفات (ف. بالدنسبرجر)، على كتابيه:

(مراجع الادب المقارن) و(توجهات أجنبية لدى بلزاك).

اكان (بلزاك) من كتاب الدرجة الثانية؟ وهو من هو في تصدره للمدرسة الواقعية النقدية في الادب الفرنسي؟

أم أحيله على مؤلفات (جان ماري كاريه)، وخاصة كتابه: «غوته في فرنسا»؟ فهل كان (غوته) من كتاب الدرجة الثانية أيضاً؟

وأخيراً، فاني اشير له نحو مكتبة الادب المقارن، والى مجلتها: الادب المقارن التي بدأت في الصدور منذ عام ١٩٢١، لكن يعرف القرّاء سلاسل الكتب الادبية المقارنة ذات القيمة الابداعية والتاريخية أيضاً، ويكفيني ان اذكر له منها - ت. اس. ايليوت وفرنسا لـ(اي. ج، غرين)

- انجلترا في آثار مدام دوستال لـ(ر. ايسكاربت)
- مونيتني عند اصدقائه الانكلو - سكون لـ(شارل ديديان) بجزئين
- فاوست في الادب الاوربي لـ(شارل ديديان) بثلاثة أجزاء

جـ - إبداع دانتي وعالمية الأدب المقارن

إن المتعصبين لدانتي يستبعدون ان يكون قد تأثر بالمصادر العربية - الاسلامية لأن ذلك في رأيهم يغض من قيمة دانتي وينقص من عبقريته؛ لكنهم لا يقولون شيئاً حينما يؤكدون تأثره

بالمصادر الاوربية الكلاسيكية القديمة، انهم واهمون في ذلك وبعيدون عن حقيقة الابداع الادبي الذي لم يكن ثمرة معزولة عن تراث الانسانية؛ فالابداع الادبي عند دانتي وغيره من الادباء الكبار يتضح بين يدي دارس الادب المقارن وهو يتتبع مسيرته موضحاً السمات الدقيقة التي اكتسبها الاثر الادبي وهو يتلقى ايحاءات ادب آخر. وكيف اضفى دانتي على العناصر العربية الاسلامية نتاج عقله النامي وعبقريته المتطورة. ان اولئك المتعصبين ينسون «الانسان» ضمن نصوص الادب التي يحسبونها الواحاً من خشب!!.

فهنا علاقة متبادلة بين من يأخذ وبين من يعطي.. علاقة معقدة تتكشف خلال تتبع مسيرة دانتي بدءاً من المنابع التي نهل منها حتى المحيط العظيم الذي تصب فيه روافده، أي نصوص انتاجه الابداعية التي تشير الى طابعه الخاص. فالاديب ونتاجه ينظر اليهما ـ إن احسنا النظر وطبقناه ضمن هذه العملية التي تنفي وتثبت خلال الاخذ والعطاء، وما يصير جديداً هو ثمرة ذلك الصراع الذي يلوّن العمل الادبي بميسم أصالة الكاتب.

ان الاديب الذي ينجح في تمثل تلك المنابع ويودعها عصارة تجاربه الشعورية ورؤياه الفنية ـ مثلما فعل دانتي وغيره من الادباء الكبار ـ هو مثل ذلك «الأسد الذي صنع من خراف مهضومة» على حد تعبير الاديب الفرنسي (پول ڤاليري)[١٤].

وهنا فحوى العمل الكبير الذي يؤديه «الادب المقارن» للبحوث الادبية النقدية الحديثة.

ونقول للباحثين الذين انكروا تأثر دانتي بمصادر غير ايطالية إن النزعة التي دفعت عبقري فلورنسا الى معرفة الثقافة العربية الاسلامية هي «الروح الانسانية التي من دونها لا يتم اي تأثر، لكن الدراسات المقارنة تحدد ايضا الاختلافات الناشئة بين عدة عبقريات وطنية ـ ويجب ان لا تكون هذه الاختلافات الصغيرة ـ كما يقول فولتير، أمارات على الحقد والاضطهاد»

وليس بكاف ان نرتاح الى هذه المفارقات تماماً، بل يجب ان نظهرها مع (مونتسكيو) كمرونة ضرورية لحياة الانسانية المنسجمة. وهكذا فان الادب المقارن يملي على اولئك الذين يطبقونه موقفاً ودياً، وتفاهماً إزاء إخواننا في البشرية، حرية ثقافية من دونها لا يمكن ان ينشأ اي عمل بين الشعوب.»[١٥]

وفي عصرنا الذي يشهد انجازات رائعة في الميادين العلمية والتقنية، لا نقدر ان نستند الى النظرية العنصرية التي تؤمن بتفوق بعض الاجناس على بعضها.[١٦] بتأثير التعصب الأعمى، وبسبب غباب الرؤية العلمية، على النحو الذي تصرّف به مستشرقون ايطاليون أنكروا تأثر دانتي بالمصادر العربية الاسلامية.

فلا خوف من ان تتلاقح الافكار فيما بينها، ولا ضير من ان تلتحم حضارة بأخرى، بل الخوف في تلك العزلة التي تفرض على الادب، هناك يكون موته، فنرى نتيجة ذلك الجفاف يسود حياة الآداب والفنون، كما حدث لاوربا في العصور الوسطى، وكما حدث للبلاد العربية بعد سقوط الدولة العباسية وانهيارها.[١٧]

ان التقاء التيارات الادبية والفكرية لا يتم تلقائيا، بل هو نتيجة اسباب تاريخية، فتاريخ الشعوب التي اسهمت في صنع الحضارة انما تم بصورة مشتركة وفقاً لمنطق الاتصال والقطع، ركني وحدة الصراع. وفي ضوء ذلك نقدر أن نتبين ازدهار الحضارة العربية الاسلامية في القرون الوسطى والآثار التي خلفتها في اوربا. وقد حدث النقيض قبل اكثر من مائة وخمسين عاماً عندما بدأت اوربا تؤثر في الشرق العربي.[١٨]

ونختتم هذا الفصل بتأكيد نظرية (پلاثيوس) في ان (دانتي) قد تأثر فعلاً بقصة المعراج التي هي قصة عربية اسلامية لاشك في أصلها؛ اذ انها تعرض كترجمة صريحة، وليس من شأن هذا النوع من القصص ان يكون معلوم المؤلف او موثق الاسناد، فهو أدخل في باب التراث الشعبي، وبنقلها الى اللغتين اللاتينية والفرنسية ـ وهما اهم لغات العصور الوسطى واكثرها تداولاً ـ اصبحت بجميع عناصرها في متناول دانتي مما اعطى لنظرية «آسين بالاثيوس» البرهان التاريخي الذي كان ينقصها وجعل القضية بعد ذلك مسلماً بها ومفروغاً منها من الاوساط العلمية والادبية في العالم كله»[١٩]

«ان دانتي الذي يعتبر قمة تطور العصر الوسيط، يعرض آثاراً ظاهرة من التأثير الاسلامي في هيكل كتاباته، وفي المحتوى الفلسفي لتفكيره، فهو في الناحية الاولى - بغيبياتها ورمزياتها - متأثر بالصوفي العربي الاسباني ابن عربي (المتوفى سنة ١٢٤٠م)... ويكفي من تعرّف مصادر فلسفته ان يلاحظ مقتبساته من ابن سينا والغزالي وابن رشد»[٢٠]

هوامش

(١) فرانسوا ماريوس گويار، الادب المقارن، المقدمة، ترجمة الدكتور محمد غلّاب، القاهرة ١٩٥٦

(٢) د. صلاح فضل، تأثير الثقافة الاسلامية في الكوميديا الالهية لدانتي، دار المعارف، القاهرة الطبعة الاولى ١٩٨٠ ص٢١

(+) في كتابه «فكرة الحشر والنشر الاسلامية في الكوميديا الالهية.» ويزعم عضو المجمع العلمي الفرنسي (اندريه بللسور) بأن الباحث الفرنسي (بلوشيه) في كتابه: «المصادر الشرقية للكوميديا الالهية» الصادر عام ١٩٠١ اي قبل كتاب بلاثيوس بثمانية عشر عاماً، قد شك في علاقة دانتي بالثقافة العربية الاسلامية، وهذا غير صحيح، اذ ان الصواب هو ان (بلوشيه) قد خصص لهذه المسألة كل كتابه المذكور آنفاً؛ في تأييد وصول قصة المعراج الى دانتي، وانه قد تأثر بها، لكن كان يعوزه الدليل التاريخي الحاسم الذي لم يظفر به ايضا خلفه (پلاثيوس؛ حتى اكتشفه المستعرب الاسباني (سندينو) عام ١٩٤٩، كما شرحنا ذلك في كتابنا - بطبعته الاولى-: (دانتي ومصادره العربية الاسلامية) حيث افردنا فصلا خاصاً بـ(بلوشيه) وكتابه، ص٥-٢١.

وانظر (اندريه بللسور)، دراسات جديدة وصور اخرى، باريس بيران ١٩٢٣، النسخة الفرنسية ص٣١

(٣) د. حسن عثمان، دانتي في اللغة العربية، مجلة الكتاب العربي سنة ١٩٦٤ العدد ٢ ص٤، ٥

(٤) د. صلاح فضل، المصدر السابق ص٤

(٥) آثين پلاثيوس، ملحق رقم (١): في الاصالة والتقليد، ضمن كتابنا في طبعته الاولى: «دانتي ومصادره العربية والاسلامية ص٩٠ الموسوعة الصغيرة (٧)، ١٩٧٨.

- لم يكن العرب وسطاء فقط لنقل الثقافة الكلاسيكية بل انهم اضافوا زيادات مهمة ابداعية في حقول المعرفة المختلفة التي عرفها العالم آنذاك. - المؤلف

(٦) د. صلاح فضل، المصدر السابق ص٢٤

(٧) د. صفاء خلوصي، الادب المقارن في ضوء الف ليلة وليلة، الموسوعة الصغيرة (١٨٩)، ١٩٨٦ ص١٣. ان عنوان هذا الكتاب يثير التباساً منهجياً فكان على الدكتور صفاء خلوصي أن يقول: «الف ليلة وليلة في ضوء الادب المقارن» فهذا اسلم لأن الادب المقارن منهج علمي وفي هديه تدرس حكايات الف ليلة وليلة وغيرها من الآثار الادبية -المؤلف-

(٨) پول ڤان تييگن، الادب المقارن، دار الفكر العربي ص٢٠

(٩) اندريه بللسور، دراسات جديدة وصور أخرى، مطبعة پيران، باريس ١٩٢٣، النسخة الفرنسية ص٣٧-٤٠

(١٠) د. صلاح فضل، تأثير الثقافة الاسلامية في الكوميديا الالهية لدانتي، دار المعارف القاهرة الطبعة الاولى ١٩٨٠ ص٨١-٨٣

(١١) (روديه)، مقالته: «الادب المقارن وتاريخ الافكار»: محاضر المؤتمر الوطني الاول للادب المقارن ١٩٥٦ ص١٦-١٩ بوردو، النسخة الفرنسية.

(١٣) المصدر السابق نقلاً عن (رينيه ويليك) في كتابه «مفاهيم النقد»، كراكاس ١٩٦٨ ص٢١٢ - النسخة الانجليزية.

- ان الدكتور صلاح فضل يعدل عن تأييده لـ(ويليك) حين يقول في الصفحة «٣٥» من كتابه القيّم:

ان تحليل ما يدين به [دانتي]« لثقافتنا العربية والاسلامية يكشف عن مدى اتصال التراث الانساني وتشابك علاقاته، ويدفعنا الى ان نكون اكثر حرية في الاخذ من هذا التراث اليوم دون ادنى حساسية كما يدفعنا الى مراجعة فهمنا لطبيعة الاصالة التي لا يمكن ان تعني العزلة السطحية واداره الظهر للانجازات الانسانية بل تعني ان نأخذ بقدر ما نطيق الهضم والتمثيل والاستيعاب والابداع.»

(١٤) ينقل الدكتور صفاء خلوصي هذه العبارة ناسباً إياها الى «بعضهم» وكأن الاديب الفرنسي الكبير (پول ڤان تييگن، الادب المقارن اداة للتفاهم العالمي، ضمن محاضر المؤتمر العالمي الرابع للتاريخ الادبي الحديث، باريس، بواڤان، ١٩٤٨، ص٣٢-٣٦، النسخة الفرنسية.

(١٦) انظر، اشيلي مونتاغيور الدحض العلمي لاسطورة التفوق العرقي، ترجمة حسن احمد بسّام. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٨١.

(١٧) يعطي د. لويس عوض شرحاً وافياً لهذه النقطة في مقدمة كتابه: «پروميثيوس طليقاً»

(١٨) يفصل د. حسين مروّة هذه الفكرة في مقدمة الجزء الأول من كتابه: «النزعات المادية في الفلسفة العربية - الاسلامية»، عند الكلام عن المستشرقين وموقفهم من التراث العربي - الاسلامي. (١٩) د. صلاح فضل

(٢٠) الثقافة الاسلامية والحياة المعاصرة، مجموعة البحوث التي قدمت لمؤتمر برنستون ١٩٥٣ جمع محمد خلف الله ص٢٤٠.

ليـــــــل..

■ خيري منصور

[من زلزال هدّم ثلث الأرض
الى اعلان «عن ساعات» تختصر الوقت . .
من مؤتمر شكلي للحدّ من الأسلحة النووية
حتى لثغة طفلٍ في اقصى المذياع . .
يعلن عن نوع حليب أشهى من ثدي الأم]

كان الشارع خلف الباب
يهيء شيئا للقطّ الجائع
والعربات السّود تجرجرُ أحصنةً هرمةً
ـ قمرٌ هذا المتلصّص خلف الليمونة أم؟؟

كان مصابا بعشاً ليليّ
أحيانا يبصرُ فوق جذوع الليمون صدور نساء
ويرى في الشارع أعمدة تمشي
إثنين
إثنين

الشارع يمتد طويلاً حتى السّاحة
ويصبُّ هناك . . .
تتسع السّاحة ليلاً
ويطولُ الشارع
الساعة تبطء ليلاً
ويموء الشارع . . .
والقمر الساهر وحده
يتفرق بين شوارع خاليةٍ
يتشظى بضع نجومٍ
تنبشُ في الاكياس السوداء

. . . .
رجلٌ أم قمرٌ . . .
هذا المسرعُ في الشارع

كان مصابا بعشا ليليّ
يبصرُ قمراً يطرق أبواب الناس
ويرى في الشارع مصباحاً يضحك

رجلٌ أم قمرٌ. . . .
أي الأبواب سيطرقه الليلة
من قلبت بعد الحلم وسادتها
وغفت تنتظر الزائر؟
رجل أم قمرٌ. .
هذا المغسول بماء اللّيل
تمدّ له العتبات جسوراً
فتظلُ رؤوس نساء
وعلى جذع الليمونة شعرٌ محلول وبكاء

الساعة تبطء ليلاً
ويطول الشارع. . .
تتسع السّاحة ليلاً
ويموء الشارع. . .

بضع مذيعاتٍ
يسهرن وحيدات في منتصف الليل
يجيء مذيعون بعدّة لهجاتٍ
من أقصى المذياع. . الى أقصاه
ولكل مذيع ليلاه
الشارع خلف البابُ يطول. . . .
وتتسع السّاحة
من أقصى المذياع الى اقصاه

السّهمُ يدور
الارض تدور
والموت يلوب على أنثاه

الساحة واسعةٌ
والليل مواء
لا شي سوى قمر
يتشظى بضع نجومٍ
تنبش في الاكياس السوداء
لاشيء سوى قمر
يتكسر كالعظمة في فم قط جائع
لا شيء وراء الباب سوى
ليل يتمددُ في شارع

قصة قصيرة

النمل

■ مريم جبر

لم أشعر الا وأنا أسقط أرضا اثر دفعة قوية من يد صديقي الذي اصطدمت به بينما هو يلج مدخل البيت حينما أوشكت على اجتيازه للخروج كي التحق بعملي . . مد يده الي فرفعني من يدي قائلا :

- انهض يا احمد . أنا آسف .

نهضت وانا انظر الى الساعة في معصمي تسير بعجلة نحو الثامنة . وقلت :

- لا مجال للحديث الآن ، فعليّ ان أخرج للعمل .

- لا . . لا تخرج .

قالها وهو يخلع حذاءه وجواربه وراح ينفضهما تارة ويتفحصهما بمزيد من الاهتمام ، وعلائم الارتباك ترتفع الى وجهه .

- ماذا تفعل يارجل؟! (قلت)

وقبل ان يجيب اسرعت بفتح الباب لكنه صفقه بسرعة وعاد يخاطبني بلهجته الغامضة .

- أرجوك ، لا تغامر بالخروج الآن .

- أغامر؟؟

- نعم ، فالنملِ يملأ الشوارع ويقضم اقدام المارة بصورة عجيبة . .

عجبت مما أسمع وزاد من عجبي استمراره بتفتيش جواربه ونفضها بشدة . . فتيقنت من أحد امرين : اما انه يهذي واما أنني احلم ، فهدأت من روعه ودعوته للجلوس فجلس وهو يردد نفس الكلام ويؤكد لي صدق ما يقول فقلت في نفسي : استوضحه اكثر . .

- انني لاول مرة أسمع عن نمل بالكم الذي تصفه !؟

- هو ما قلت لك يااحمد .

- لكن الاقدام تدوس النمل ولا يستطيع ان يقضم شيئا منها .

- انه نمل باحجام كبيرة لم ارها من قبل وبكميات هائلة واذا حاولت ان تضغط على مجموعة منها لتقتلها اجتمع عليك كثير منه وهجم بقوة كأنما يدافع عن الباقين .

لم استطع إخفاء دهشتي مما اسمع ولم يكن من السهل عليّ ان اصدق هذا الهراء . ولم يكن صديقي من الغباء بحيث لا يلحظ ذلك فاستدرك قائلا :

- ان لم تصدقني فاخرج وانظر بنفسك . .

عندها حاولت اقناع نفسي بتصديقه اذ انه يتحدث بنبرة واثقة ، ويدعوني لاثبات ذلك . وبدأت عبارته الاخيرة «اخرج وانظر بنفسك» تتردد في رأسي وتجثم على صدري فتسرب اليه بعض الخوف ، ذلك ان ما قاله لو لم يكن حقيقيا لما تطرق اليه . وأصبحت مترددا بين الخروج والبقاء الى جانب صديقي حتى لقد شعرت بثقل في جسدي يبطىء من خطوى للخروج .

تذكـرت موعـد العمـل وكـدت أنفجرت غيظا عندما تأكدت انني تأخرت فعـلا، ولم يعـد بوسعي الـوصول قبل نصف ساعة زيادة على الموعد.

وكـان ذلـك دافعا لي كي أتدارك الامر وأخرج الى عملي سواء كان ما يقوله صديقي صحيحا أم لا.

انـدفعت بقـوة دون الالتفات الى الرجل، واذ وصلت الشارع رحـت ابحـلق في موضــع قدمـي.. أمــامي.. خلفي.. على جانبي.. لكنني لم ار شيئـاً غريبـاً، فتـولد في نفسي بعض الحقد على صديقي بسبب هذيـانه الذي تسبب في تأخري. وقد تضخم هذا الحقـد الى درجـة دفعتني الى الركض سريعا وعدت ادراجي اليه وفي نفسي رغبة بأن أصفعه بشدة او أحطم رأسه ان استطعت..

أين هو النمـل الـذي يتحـدث عنـه؟! ولست أرى أمـامي غير «اسفلت» عريض وأرتـال من السيـارات وكثير من المارة يسيرون على رصيف ضيق.. وليس من اشــارة على وجـوههم تنبيء عن وجود شيء غريب.

هنـاك على الـرصيف الآخر رجل يركض.. لابد انه قد لاحظ شيئـا غريبـا دفعه للجرى بهذه السرعة. حاولت ان اقطع الشارع مشيـرا الى كل السـائقين امـامي بأن يتـوقفوا قليلا ريثما أمر. وقد استجـاب بعضهم وواصــل الآخـرون طريقهم ممـا تسبب في تأخري عن الرجل الذي كان مستمرا في الجرى بسرعة ملحوظة.

استطعت بعـد جهْدٍ ان اصـل الى الجهة الاخرى من الشارع ورحت اجـرى خلفـه بسرعة أكبر، واشعر بكثير من الارتياح كلما ضاقت المسافة بيني وبينه.

أدركت الـرجـل اخيـرا واخـذني مظهـره الذي يبدو على درجة كبيـرة من الكيـاسـة والانـاقـة.. استجمعت قواى كلها وأمسكت بطرف كمه.

عقد ما بين حاجبيه ونظر بدهشة الى يدي الممسكة به وقال غاضبا:

- ماذا هنالك أيها الرجل؟ ما الأمر؟

تلعثمت قليلا قبل ان أفصح له..

- أود ان أعرف لماذا تركض بهذا الشكل..؟

- وما شأنك أنت؟!

- (.........)

- دعني اصل المدرسة قبل موعد المحاضرة. ارجوك!!

شعـرت بخجـل شديـد وارتخت يدي عن ذراع الـرجـل الذي مضى لحاله وتركني ابتلع مأساة هذا الصباح الغريب.

هذه المـرة لن أتـردد في خلع رقبـة صديقي ودق رأسه.. قلت ذلك في نفسي ومضيت اليه.

كان ملقى على المقعد باعياء، وبالقرب منه يرتمي الحذاء والجوارب..

نهض اذ سمع خطواتي.. وقال:

- هل رأيت بنفسك؟ ألم أقل لك!؟؟

- الا زلت تهذي بهذا الكلام أيها المعتوه!؟

قلت وأنـا اضغـط بيـدي الاثنتين على كتفيـه وأهـزه بعنف.. فتخلص من يدي وابتعد عني والذعر يملأ عينيه. لم يقل شيئا بل دس قدميـه في الحـذاء وانطلق خارج المنـزل دون ان أتمكن من عمل شيء مما كان في نفسي في تلك اللحظة.

كانت السـاعـة قد تجـاوزت التـاسعـة فأعـدت تنظيم نفسي، غسلت وجهي ومـررت بالفـرشاة على شعري وخرجت متجها الى عملي.. وأنا أفكر بتدبير تبرير معقول لتأخري أكثر من ساعة عن الدوام.

سأقـول لهم بأن السيـارة تعطلت و.... أوه لقـد فاتني أنهـا متعطلة فعـلا منـذ اسبوعين. زحمة المواصلات اذن؟ «عذر أقبح من ذنب» فلو خرجت مبكـرا قليـلا لوصلت ولو مشيا على الاقدام والمكان قريب. مرضت امي فجأة؟؟ هو ذاك. سأقول ذلك رغم أنهـا تعيش في بيت شقيقي.. ياللسـذاجـة وهل شفيت في ساعة التأخر هذه؟

مشاجرة بين الجيران؟ وما شأنك أنت بها؟

لم أجـد في ذهني أمـرا معقـولا يبـرر تأخـري كل هذا الـوقت فعـزمـت أخيـرا على ان اروى كل ما حصـل لي بالضبـط مع صديقي.. ذلـك المعتـوه. أتراهم يصدقون الحكاية؟ كم سأبدو

ساذجا أمامهم ، تماما كما هي حال صديقي قبلي . اذن لن أعتذر ابدا ولن ابر ر شيئا مما حدث

توجهت من فوري الى مكتبي . . ولفرط سرعتي فاتني ان القي تحية الصباح على الذين مررت بهم في طريقي .

دخلت . . شيء ما يئـز تحت قدمي . . فركت عيني وأنـا غيـر مصدق لما أرى . .

مر أحـد المستخـدمين أمام المكتب . . حاولت ان أناديه لكن الصـوت انحبس في حلقي . . ياللمفـاجأة ! ! أسـراب من النمـل تتـراكض باتجـاهي . . أحجامها كبيرة وغريبة تتسرب من مختلف الزوايا وتغطي أرض الغرفة ! ؟

نفضت قدمي كالملسوع وخرجت مسرعا . . توجهت الى مدير الدائرة . . وفي نيتي ان احدثه بما رأيت وأدعوه لمشاهدة ذلك بنفسه .

كان مشغـولا بحـديث هاتفي . تذكرت حال صديقي وهو يقف أمامي مذهولا . . يسرد حكاية غريبة مذهلة . . تراجعت ، غادرت مكتبـة . . سمعتـه يناديني لكنني لم أستجب ورحت أجري خارج الدائرة باحثا عن ذلك الصديق فهو وحده الذي يمكن ان يصدق ما أقوله له الآن .

عمان

■■

صدر حديثا

عن دار الشؤون الثقافية والنشر









الفن الفطري في العراق..
عود الى الينابيع

منعم فرات رائدا

■ نوري الراوي

إنارة . . .

يبرز الفن الفطري في إطاره التاريخي، كما لو كان واحداً من مكتشفات هذا العصر، وجانباً من جوانب الثقافة الأنسانية المتعلقة بالقرن الراهن.

أما من ناحية التقييم التاريخي لهذا الفن، فيجدر بنا أن نلاحظ بأن اطلاعنا على هذا اللون من النشاط الأنساني - بطريق أسترجاع الماضي - كان أمراً على جانب كبير من الأهمية، لأن تلك العروض الهائلة من الأعمال الفنية التي انجزها الفنانون الفطريون في أنحاء العالم، لم تخضع قبل هذا العصر، لأي أستقراء علمي من جانب الباحثين، كما لم تحظَ بأهتمام نقاد الفن، وما تم التوصل اليه حتى الآن، كان يجري من خلال نظرة علمية لوجود حاضر منظور، وليس لوجود ماضٍ طوته العصور.

إن نظرة شاملة في التاريخ الحديث لهذا الفن، تمنحنا فرصة تعيين موقعه المتميز بين سائر فنون التعبير الأنساني - ولعل أشد ما يكون الخطأ تأثيراً في محو الحدود القائمة بين فن وآخر، الأيعزل هذا الفن عن مثلية: «الشعبي والبدائي» . . . فكلاهما ينهل مادته ويتلقى رؤيته من الينابيع الصافية للفطرة الأنسانية، بعيداً عن مناهل الثقافات التقليدية التي رافقت حضارات الأنسان، وأستضاءت بجدلياته العقلية.

وقبل أن نبدأ رحلتنا في هذا العالم المثير، لابد لنا أن نعرف حدوده بوضوح تام: أية ممالك فنية تجاوره، وتختلط - في أحيان كثيرة - حدودها بحدوده ؟ . . أفهل يمكن أن يكون «الفن



■ منعم فرات

الشعبي» هو النظير المنطقي «للفن الفطري» ؟ . .

أو يمكن أن يحدث التماس، وتذوب الحدود الفاصلة بين الفنون الفطرية وفنون التراث الشعبي ؟ . .

وما هي حدود مملكة «الفن البدائي» اذن ؟ . .



أفي الضفة الثانية من نهر الحياة الأنسانية موضع محدد لعالم فن آخر ؟ . .

فيما يحمله الأستقراء العلمي من نتائج ، تُصبح : «الفنون الرفيعة» أو «فنون المتاحف» هي البديل لرؤيا الفنان في عالم مابعد الأسطورة . ولذلك ، فالفن البدائي يُصبح بهذا الأعتبار ـ الواناً نقية ، وملامس خشنة ، وجهامة شكلية ـ بحدود رؤياه وتخيلاته وتعابيره ورموزه ومقاييسه الجمالية هو :

فن الأنسان الأول الذي مازالت بقايا تجمعاته القبلية موجودة حتى الآن في بعض الأصقاع النائية من قارات : أفريقيا ، وأمريكا الجنوبية واستراليا .

في الجانب الآخر من حضارات المدن الكبرى ، يعيش فن الحضارات الريفية ، والأوساط الشعبية في المدن ، وهو الفن الذي أطلق عليه علماء الفولكور : «فن التراث الشعبي» ، وهو فن تطبيقي متوارث تحكمه علاقات بيئية معينة تختلف باختلاف مواقع تلك التجمعات من جغرافية الكرة الأرضية ، وتشده الى الحياة اليومية ، روابط الأثر الفني بالوظيفة ، حيث تتوافر الشروط الجمالية بمستويات تتراوح بين الأبداع والتقليد المتوارث في : التزيين والصياغة والأخراج الفني .

ثالث هذه الفنون هو : «الفن الفطري» أو فن الينابيع الصافية ، حيث تولد الرغبة ، تمثيل العالم أو خلق الخيالي البديل ، انسياباً خارج تيارات الفنون التأليفية جميعاً ، حيث يصل بأيقاعه الخفي بين خيال الفنان وتأملاته الحلمية ، وبين رؤية أخرى «لأنسان عصر هُدرت أنسانيته بالأنعزال عن الطبيعة ، نتيجة لنزعتها العقلية الصارمة التي اتجهت الى تحطيم أسرار الجمال في الطبيعة ذاتها»

نظرة خاطفة في التاريخ القصير للفن الفطري في العراق ، تمنحنا فرصة التأمل في أعمال اولئك الفنانين المغامرين الذين حققوا رؤيتهم الحلمية للعالم ، وأستطاعوا أن يقيموا من تلك الأعمال فناً خالص النقاء ، يتحرك ـ وفق نواميس تعبيرية وتأليفية ـ في المجال الحيوي لفن العصر ، ولكن بعيداً عن تأثيرات تياراته التقليدية والأبتداعية معاً .

غير ان ثمة سؤال يلح في الذهن ، كلما واجهنا تلك المخلوقات التي تستكين بجوارنا . . ترُى لماذا «ينحت» الفنان الفطري العراقي ولا يرسم؟

لاجواب . . إلاّ أن تكون ذاكرته السلالية هي وحدها التي تستيقظ في دفق الحاضر وتجدده ، وهكذا يُصبح النحات الفطري في التباس هذه الحالة موصولاً بالتاريخ :

اكدياً ، سومرياً ، بابلياً ، أو آشورياً يكون !

إضاءة داخلية :

أنظر بهدوء ، وكي لا تبدد هذا السحر الذي ينتشر كالفرح حول هذه العذرية المختومة بختم الطبيعة الفُفل . . اكتف بالتأمل في هذا الشيء المختل النسب . . الصغير الكبير . . الخارج على

المقـاييس، الغـائب والمباشر معاً، ثم انتقل معه الى عالم الرؤية الحـرة. إنـك بذلـك سترىٰ كيف تكـوّن الأيـدي لغة كاملة بكل أصـواتها الخفية، وكيف تضيء العيون بنورها الداخلي، والشفاه تخاطب على البعد أناساً غير منظورين، ويغدو الابحار عبر هذه المخلوقـات اليـافعـة غير مأمون لمن يركب مركب الناقدين، كما يغـدو استـذكـار هذه العذريات أمر على غاية من الصعوبة، لأنها سرعان ماتغادر شبكية العين وتغوص بعيداً في الأعماق!

ثمة خيط غير منظور يصل مابين هذا اللألاء الوئيد الأنسياب، وبين الطفولة التي ودعناها وهجرنا مغانيها الى مرافىء لا سبيل للرجوع منهاالى نقطة المبتدىٰ إلّا برؤية هذا الضرب من الفن.

إنـــه لون من الـــوان التعـزيـة لمن يعـاودهم الحنين الى تلك المرافىء الجميلة إبحاراً «بعين الخيال المظلمة!..ففي بحر الـوجـود تلتقي كل الأشـرعـة، ومن يزعم بأنه قادر على فهم الفن بالمقـاييس والمـواصفـات الجاهزة، فهو كمن يجازف بأن يجعل من النجمة حلية لأمرأة أثيرة!!

الجوهري في لحظات التأمل، أن في هذا الفن تكمن الأجوبة الصـامتـة لكـل الأسئلة الصعبـة التي كانت قد افلتت من النفس بفعـل الحيـرة أمـام الـوجـود ذاتـه، وسيان أن تكون هذه الأجوبة منطقه الضؤ من أبصارنا الجسدية، أم في منطقة الظل من إبصارنا الـداخلي، فهي على كل حال، قد انبثقت كالأثمـار من أشجـار غابيـة أرضعتهـا الأرض دفق حليبها الدافيء المغني لتهب الوجود ثماراً بلا إمنان!

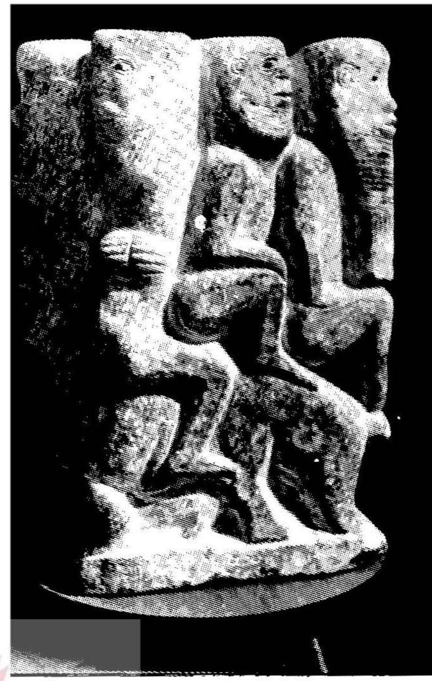
ثمـة من يفسـر هذا الاثمـار العفـوي كشرعة من شرع الطبيعة أوغلت في التـاريـخ البشـري حتى كهوف «التاميرا» وبأن يقظات زمنية

تلازم تاريـخ الأنسـان فتحـدث فيـه مثل هذا الجيشان المدوّم من ألانفعـال، ليتبعـه من بعـد، مخاض التعبير عن الرؤية بما يوازيها من تشكيـل موحٍ بالـوجـود الضمني للوجـود!.. وهـا هنـا ـ في



أعتقـادي ـ تكمن قوة الفن الفطـري، لأنهـا القـوة الـرحميـة التي تكمن في تأليف فني مبرىءٍ من عقدة العلم، ولذلك، فهي تغدو أمام موازين المفاهيم الفنية السائدة، أشبه ماتكون باشجار سيزان: «لايمكن أن تُتسلق، وكفـاكهتـه، لا يمكن أن تؤكـل!..»

فهؤلاء الفنـانـون الفطـريـون جميعـاً يريدون أن يتحدثوا بلغتهم الخاصة، وحين يكون عليهم ألّا يلثغوا بأصواتها ومخارج الفاظها الصعبـة أحياناً والمنسابة أحياناً أخرى، فأنهم يخضعونها لقوانين نُطق أشبـه ماتكـون بقـوانين الطبيعـة ذاتها، وهكذا تولد كأحجار الجبـال التي تجـرفهـا السيـول الى أعمـاق الـوديان، ثم تتكوكب تلقائياً وهي تتدحرج منحدرة من الأعالي لتستقر اخيراً في احضان تلك الوديان، وهكذا يكون بوسعنا أن ندرك ماتستطيع أن تكشف عنـه دميـة حجـريـة أو مرمرية من معانٍ خبيئة إذا مانظرنا اليها من خلال عينين دُربتا على النفاذ الى ماوراء الأشياء.. ويقيناً، أننا سنجد في هذه الحالة، بأن الفنان الفطري، إنما كان يبحث عن لحظـة الـولادة ليجد فيها متنفساً أمام طاقة الخلق الكامنة في كيانه





المتـازم . . وبهـذا وحـده ، يستطيع أن يُصبح حراً وعارياً كمولود جديد ! .

وعلى هذا الأسـاس ، فأننـا نجـد بأن كل النحوت الفطرية في العـراق ، تحمـل امتنـانهـا العميق للحيـاة ، لأنها مشيئة حرة تنبُع تلقـائيـاً من رَحِمْ الأشيـاء ، ولاتُفهم بوضـوح إلاّ إذا وضـع المرء نفسه في مكان الآخر ، ونظر من مرقبه النفسي لكيما يدرك ، ربما حدسيـاً ، تلك اللُقىٰ الطـرية الآتية الينا من عالم غريب وهي تنظر الينـا بهـدؤ وحـزن وكأنهـا تعـاتبنا على مافعلناه من هتك لحرمات أسرارها حين وضعناها في تلك الخزانات الزجاجية الأنيقة ، وكان احرى بها أن تظل مرهونة الى جوار الصخور والغدران وألاعشاب ، ولاتبرح دائرة الشمس التي تمنحها قدرة الأمتداد في الزمان الى مالانهاية !

منعم فرات يرتحل في أقاليم العالم :

في الثـاني والعشـرين من شبـاط عام ١٩٦٦ ، بادر المتحف الوطني السلاڤي في چيكوسلوڤاكيا ، اقامة أول مهرجان دولي للفن الفطـري في اوربـا ، فسجـل بذلـك نقطـة البدايـة في المسيـرة العـالميـة لهـذا الفن الـذي تدانت فيـه أطـراف دراسـات العلماء والبـاحثين ومـورخي الفن الى نهـايـة تم فيها الأعتراف الكامل به واعتباره : «فن النقاء والفطرة والعفوية والخيال المثير المدهش» .

ولقد ساهم في ذلك المهرجان ، الفنان الفطري العراقي المغترب :

«شـريـف الشروفي» دون آن تدري المؤسسات الثقافية والفنية في العراق آنذاك بهذه المشاركة التلقائية . وحمل دليل المهرجان صورة ملون للوحته الموسومه «راقصة شرقية» . غير أن الحياة لمُ تكتب لهـذا الفنـان كي يساهم مع زميله النحات «منعم فرات» في المهـرجـان الدولي الثالث الذي أقيم في عام ١٩٧٢ ، فقد عاجلته المنيـة إثـر حادث سيـارة في المـانيا الأتحادية ، كما داهم الموت منعم فُرات بحادث مماثل في ساحة النسور ببغداد ، ولم ينعم بما حققتـه نحوته الغريبة من نصر في ذلك المهرجان الذي أفتتح في مدينة «براتسلاڤا» بعد حادث وفاته بأيام .

«لننزع من الوردة إحدى أوراقها ولنغلف بها العالم»

كانت هذه الكلمات هي فاتحة الأغنية التي تصادت الحانها العذبة في أجواء مدينة «براتسلاڤا» . . ولم يكن العالم في صورته الجميلة يومذاك، إلّا هذه المدينة التي كانت تضحك للشمس، وتغني للأصدقاء، وتغزل من خيوط الصيف المودع آخر أغانيها السلافية:

اليوم هو العاشر من أيلول عام ١٩٧٢ ، وقصر الثقافة في براتسلاڤا تزينه أعلام خمس وعشرين دولة، وبين مئات التماثيل والنحوت المعروضة، كانت تستقر على مهاد ابيض عشر نحوت رخامية رمادية اللون، صحراوية المرائي، تحمل عبير العراق، وشميم ترابه العريق.

نحوت «منعم فرات» بدت يومذاك في ثيابها البدوية البسيطة، كأنها تفُصح عن سر جمالها الغامض الذي اعترف به العالم، فاعاد لها انتسابها للفن، بعد أن ظلت غريبة في وطنها كعربي المتنبي في بلاد فارس ! . .

وفي العديد من القاعات الأخرى احتشدت مئات اللوحات والتماثيل التي جاءت من كل بقاع العالم، وهي تحمل أحلام وأفكار ورؤى ولغات اولئك الأغمار والبسطاء والفلاحين والغابيين والبداة الذين لا يعرفون المتاحف ولا المعارض ولاتألق الأسماء، ولا مجد الفنانين، وبقيت خارج إطار هذه وتلك، كائنات «منعم فرات» متوحدة في عالمها الخاص، بعيدة عن همس الآلهة، لأنها أنسية وجنّية في آن واحدا ! تمارس طقوس الألتحام الجسدي بلذة يشوبها الألم العميق.

إنه افتراضٌ من نوعٍ ما ، ولكنه على أية حال، افتراض أيقظ فعل «الذاكرة السلالية» فانسابت منها أطياف تلك التماثيل العراقية التي ظلت قابعة في محاجرها العميقة من «تل الصوان» منذ سبعة الآف عام . غير ان الأفتراض، سيبقى كذلك، حينما



نجد أن تلك المخلوقات الحجرية المغرقة في القدم، باقية في وحدتها وعريها الأبدي، مفرغة في صخرٍ أبيض شفيف قد يرفعها الى مقام الآلهة.

ولكن مخلوقات «منعم فرات» ستبقى خارج هذه الذاكرة، لأنها تعيش في إطار عالمها الخاص بعيداً عن همس الآلهة ، فهي بشرية- حيوانية بشكل محض، لأنها تمارس حياتها الجسدية كما أسلفنا.

كانت تلك الكائنات في يومٍ ما طيوراً مغردة، ثم استحالت الى أنصاف طيور وأنصاف بشر، وأستمرت فترة التكوين طويلاً لم تبلغ فيها مرحلة الأصطفاء البشرية إلّا في الزمن الوسيط من حياة الفنان، وهكذا فقد ظلت مزيجاً من أشكال حيوانية وأنسانية غريبة السمات، ملتفة مكورة، ملتحمة بمآسيها ولكنها لا تبرح عالم الأنسان.

الأفتراق :

ومات ذلك الراعي الجهم شهيداً مضرجاً بدمائه على أسفلت الشارع البغدادي دون أن يبلغ بكائناته مرحلة الصفاء الروحي الذي كان ينشده ويعمل من أجل الوصول اليه دون وعي ، سنين طويلة !

ولقد كان ممكناً ان تصبح تلك الكائنات قادرة على الحركة لولا انه كبلها بقيود جسدية عديدة لم تستطع الفكاك منها حتى بعد أن بارحت روح بارئها الجسد . وعلى طريق تصاعدي طويل ، تراكمت عمليات خلق لا تحصىٰ ولكنها لم تستطع استنفاد طاقات ذلك المبدع ، بل جددتهما وضاعفت من قواهما ، وفي ذلك المسار الزمني الطويل ، نمت العمليات من الأبسط الى الأعقد ، ونشأت في المرحلة الوسيطة منها التفافات وتكويرات ، واعماقاً نحتية تغور بعيداً ثم تطفح على السطح حيث تبدو كما لو كانت إنجازاً فنياً حديثاً بكل النصاعة والصدق اللذين تتمتع بهما الأعمال الفنية الجيدة المعاصرة .

حيث ودع النحات مرحلته الساذجة الأولى كان يقف طير منفرد في عالم متوحد على الضفة الثانية من نهر الوجود الحي ، بدأت التحولات تنمو من مرجانيا من الأعماق حتى السطوح ، مفرغة تكويناتها في كتلة الحجر المرمري الكامد الزرقة بشكل تلقائي تقوده في أحيان كثيرة حجوم القطع المرمريه ذاتها : سطوحها . . أركانها . . ملامسها النحتية الباردة . . كان فرات يعمل خلالها في يقظة الحس مدفوعا بامواج اللاوعي فلم تخمد جذوة تلك اليقظة التي استمرت أربعين عاماً من عمر جاوز السبعين . . ولقد كانت تلك اليقظات المتتابعة تتدفق ذاتياً في داخله فيقبل على العمل بانجذاب وجداني ينسى فيه ارتباطه بما حوله ومن حوله ، وينفصل عن العالم تماماً ، حتى إذا أفرغ تلك الطاقة الملتهبة ، رغب في العمل وصدف عنه أياماً قد تطول كثيراً أو تقصر كثيراً حتى تنمو مع الساعات ، فتحيل حياته الى لون من الوان القلق لمريض الذي لاشفاء منه .

يقظات فزعة في الليل ، وسهوم شارد في النهار ، وعمل دائب فيما بين الحالين ، وافتراق عن حياة الجماعه لم يألفه أي فرد منها طيلة تلك الأعوام .

عودٌ الى أعماله الأخيرة تنقلنا في التوالي حالة من العجز الخلّاق والمتفجر معاً .

شظية مرمرية صغيرة تنطلق من ضربة إزميل الى عينه اليسرى فتفقدها نعمة الابصار .

سبعون عاماً من الجهد والضنى والصراع المرير ، أودعت في يده اليمنىٰ رعشة الكبر ، فلم يعد المنقار المعدني الصغير طوع تلك اليد ، رغم أن «الداخل» ظل يعمل دون انقطاع . ولكن إبداع «المداخل» البدائي لن يتحقق على يد نحات أشل ، لأن عملية النحت واحدة من أشق العمليات الأنسانية تحققاً في نزوعٍ أعلىٰ . إنها أرضية تماماً ، وبشكلٍ ما ، يؤلف الجانب المادي منها سر ارتباط الأنسان بالحجر والطين .

●●●

هكذا مات منعم فرات ولم يتحرر من مكابداته ، فقد ظل حتى النهاية ، أسيراً مشدود الوثاق ، رغم انه حرر كثيراً من المخلوقات الغريبة الغامضة من محابسها المظلمة في أعماق اللاوعي .

وحينما فرغ من «قولبة» أعسر الشخصيات انقياداً للتجسد ، بدأ يراقب نموها بين يديه ، ولكن المهمة كانت أعصىٰ على الفهم من أي شيىء آخر يقع في دائرة الوعي ، فاطلق عليها أسماء خيالية حينما لم يستطع أن يضع لها وصفاً أو تعليلاً .

كان يعمل بانفعال ، كما لوكان حبيس إرادة غامضة ، تقوده بخيط سحري الى عالمه الخيالي :

جبابرة وهميون . . رؤوس أناسيّ تنظر بعيون مفتوحة الى المجهول . . بائسة حزينة لا تنطق ولا تبث أساها كأثوار آشور المجنحة ، لا تبحث عن شيىء ذاهب ولاتسأل عن شيىء آتٍ ،

لأنها تشبه أن تكون رموزاً لمصائر إنسانية ترقب ساعة الخلاص

هذا هو عالم منعم فرات في أيامه الأخيرة. فلقد اختفت منه ظواهر الألتحام الجسدي، كما امّحت صور التناسخ مابين الحيواني والأنساني، ثم جفت براعم الشهوة، فلم يعد فيه الأنسان قادراً على تفجير ينابيع سعادته الأرضية.. فعاد مسخاً كاحجار عاد وثمود!.

رأس هذا الأنسان الأبد الذي نتأمله، هو الرمز الوداعي الأخير في أعمال فرات، وإذا آن لنا أن ننتقل في النظر الى «إنسان» مرحلته الفنية الوسيطة، تكشفت لنا ظواهر وإشارات تنبىء عن حالات من التوتر والأحتدام.

فقد كان «الفعل الفني» أيامئذٍ يتسم بملامح إنسانية، وكان مقدراً له أن يصفو ويتجوهر فيغدو شفيفاً ووجدانياً، غير أن المنحنىٰ الروحي لتلك الفترة الزمنية لم يعد قادراً على حمل تلك الأشارات الى نهايتها، فامتد في استطالات المرمر وعروقه، ولم يعد الى بهجة الحياة كما كان مقدراً له أن يكون.

هكذا اختفت من السطح المرمري كل التقعرات والحفر والجروح الغائرة والألتواءات النحتية ذات الطاقة الأيحائية، وحل بديلها ذلك السطح الأملس البارد المسكون بالصمت، ورسم المنقار المعدني الصغير عليه «خرابيش» وهم سوداوي لايغني عن التأليف السابق بديلاً.

أحجار منعم فرات بدأت أبعاداً لا تبلغ السنتمترات، ولكنها انتهت الى أطوال علوية تدنو من المتر الواحد، وفيما بين هذه وتلك، عاشت شخوصه سابحة في أجواءِ عالمها الخاص، وهي تمارس حيواتها بشكل طليق.. الجنس الآخر يكاد يكون مطموس المعالم، غائم التفاصيل.. إنه بمعنىً مّا، تجسيد إنساني، وهو في نفس الوقت، رمز بشريّ يؤدي فيه المذكّر دور الجنسين معاً، ويبدو والتعليل الوحيد لأنتماء هذا الجنس المبتدع، متعلقاً بشكل أو بآخر، بأسبقية عملية التوالد الذاتي على غيرها من العمليات الأرقىٰ في سلم التطور.

هنا يعيد الفنان عمليات «الخلق» الى فجرها الأول، ويؤلف منها عالماً منزوعاً من إرث قديم هو إرث الأنسان الذي ضاعت حلقته المفقودة في غمار عمليات الخلق الجديدة فلم تعد تبين.

مرحلة ما بعد «الطيور المزدوجة»، يُقبلْ فيها شخصان الى بعضهما فيدنوان جسدياً حتى درجة الملامسة والألتحام العاطفي. وفي مثل هذه الحالة يكون الوجهان متقابلين تماماً كأنهما يعيشان في بهجة تلك المجاسدة بالهمس والنجوىٰ والتودد الصافي.

وفي النحوت المركبة، يتحول الشخصان الى أربعة أشخاص يحمل كل منهم وجههُ الخاص وجسده الملتحم بالآخر. والنحات يعود هنا الى عملية الأيهام البصري ليسخرها في خدمة غرضٍ ليس نحتياً على أية حال، بل هو رمزي في أخص علاقاته التأليفية.

من هنا تنبُع مأساوية جديدة لاتحيط بها الأفهام، بل تتلمسها الأعماق اللاواعية للأنسان فتستقبلها وتمنحها طاقة جديدة تهيؤها للدخول الى العالم. ومآساوية هذا النحات إنما تنبُع من أعماق فطرته الأنسانية، ولاتأتي بطريق الكتب أو الثقافة النظرية، لذا فهي نقية المنابع، تلقائية الدفق، وتحمل قدراً كبيراً من العفوية.

ولكن، هل نستطيع كشف القوانين الخفيفة التي كانت تحكم يداً تعمل في سطح الرخام وتغور في هشاشته الحلمية لتصنع قدراً وحباً وموتاً وفجيعة في آن واحد.

إنه وعي خارج حدود الزمن يتشكل منفصلاً عن قطبي الحياة ويمارس وجوده المخصب في يقظة الغرائز التي تصبح قابلة للأرتداد في صدفة اللاشعور إذا ماعولجت بقسوة تزيد على الحد المعقول. إن قوةً ما غير نظامية هائجة ومثيرة للأنفعال قد تبدو هي المحرك الخفيّ في عمليات النحات، وهكذا يغدو أبسط الرموز إيماءً وادناها إلى الأفصاح عن جمالية تلك المنظومة من الأفلاك الغريبة، هو الرمز الذي تشترك فيه مظاهر عالم مركب من نقيضين.

مخلوقات هذا النحات إذن تحيا حياتها الداخلية بشكل يناقض مظهرها السكوني، وهي لذلك، لا تُوهب قوتها الذاتية بمجرد تشكلها النهائي، وانما تِملكها قبل الولادة، لأنها جنين خيالي يتحرك في عالم يقع بين حقيقة الشعور بالشيء وصفة وجوده المدرك، ويتصل هذا التوجه الأعتقادي - بشكل أو بآخر - بأولوية الحياة وازدواجها في الأجساد الحية أو الجامدة على السواء لدى الأنسان البدائي،

لأنه كثيراً مايخلع عليها صفات غامضة قد تكون منصبة على نحو تماثلي مع أشكالها البهيجة أو متلاشية فيها، وحين يُصبح الشكل في الذروة النهائية من دورة الكينونة، يتحول الى شيء مطلق ويتخذ معناه الخاص من موقعه إزاء الزمان والمكان.

إذن، ليست صورة الأنسان هنا عقلية ولاصورة الحيوان كذلك، وانما هما وجود خاضع لعمليات إبداعٍ جبرية تنبع من الداخل، وتتصل مشيمياً بأسقاطات الأنسان الكهفي في «التصوير الحيوي» الذي يتصل اتصالاً حميماً بالحياة، كما يبدو في نفس الوقت مفصولاً عنها تماماً بما يملك من نقاط التقاء وافتراق تشكل الحد الأدنىٰ من تلك العلاقة بين الكائن ونقيضه.

ومادام «الرمز» هو المرمىٰ النهائي للنحات، فقد يكون من البديهي إذن أن يجنح الى تقطير معناه إتلافياً بحثاً عن صيغة يدركها بالحدس ولايجلوها بالعقل. ومادام ذلك الرمز يملك جمالياته الخاصة التي تولد معه، فأنه لدى منعم فرات، انما يؤدىٰ بشكل لا يثلم عفويته وبراءته البدائية، كما لا يقطع صلته بمعنىٰ التأمل الباطني سيما الحساسية البشرية تظل مزدهرة بما ترفده بها أنهار الباطن من سيول لا تغيض.

وهنا يتدفق الفعل الحر تلقائياً ولاشيء يحول دون ضمور القصد المعنوي للحياة بكل تفسيراتها ومقاصدها وتعامداتها الصراعية.. وبذلك، يصبح الفن وسيطاً بين عالمين يتحول إزاءهما الوعي الأنساني من حجر طبيعي تصقله مياه الوديان الى حجر منحوت تؤقلمه فنياً يد الأنسان الفنان

الكائن الصورة، والكائن الحقيقة..

أيهما يحمل مأساوية وجوده في عالم منعم فرات؟

سؤال تفتقر الأجابة عليه الى سؤال آخر.

■ ■

حكاية الصبي الخجول

(مقاطع من قصيدة طويلة)

رشيد ياسين

- ١ -

أتذكّرُهُ جيداً . . .
ذلك الولَدَ العاطفيَّ الخجولْ ؛
كان منطوياً ، لايبوح بأحزانهِ
لسواه ،
وكان لسحنتهِ الداكنهْ
ولفرط نحافتِهِ ورثاثةِ قمصانهِ
هدفاً لتندّر أقرانِه
في المدارسِ ،
أو في محلته تلكَ ذاتِ
الأزقةِ والبركِ الآسنه . . .

×××

كان يخشى فظاظةَ دنياهُ ،
يمقتُ سوقيّةَ الناسِ من حولهِ
ويلاقي التعسفَ من أهلهِ
فهو دوماً
ـ وسّيانِ أخطأ في فعله أو أصابْ ـ
مذنبٌ يستحق العقابْ !

أتذكّرُ كم طفلةً فاتنه
من بنات محلّته سكنتْ قلبَهُ
واستبدّتْ بأحلامِهِ !
كم ضحكنَ له ، وتفرّسْنَ فيه . .
يُسائلنَ عن سرّ إحجامِهِ . . ؟ !
ولكمْ خذلتْهُ عزيمتُهُ الواهنه . .
وتخيّل أن العيونَ وراء النوافذِ
تحدجه باستياء
وتذكّر «هندَ» التي غسلوا عارها بالدماء !
وتفاقم إحساسُهُ بضآلتِهِ ،
ورثاثة مايرتديهِ ،
وسحنته الداكنه !
أتذكّرُ . . كان يحبّ الأزاهيرَ ،
يبتاعُ ورداً بمصروفه المدرسيّ الضئيلْ
فيوبخّه لغباوته والداهُ ،
وكان يحب الغناء . . .
وتخامرُهُ رغبةٌ في البكاء . . فيطلقُ

مكبوتَ أشجانِهِ
كلما دارت الاسطوانةُ في بيت جيرانهِ
وتناهت إليه، مع الليلِ،
آهات صوت جميل! . . .

×××

هكذا كان بدء حكايتهِ:
أنكرته الحياةُ وأنكرها في صباه . . .
لم يطابق هواها،
ولا طابقت هي يوماً هواه!
كان مغترباً، يائساً، مستفزاً . . .
وكان السؤالْ:
لمَ يتمتع الآخرونْ
بعذاب سواهم؟ . . .
لماذا تثارُ حفائظهم عندما يذكر الحبُّ؟
ماذا يبغّضهم في الجمالْ؟!
ولماذا يخالون أن التسلّطَ والبربريةَ
والعنفَ أحلى صفات الرجالْ؟!
ولماذا؟ . . .
لماذا؟ . . .
لماذا؟! . . . .
كان يسأل في سرّه حائراً ـ
لم تكنْ علّمته السنونْ
ماتعلّمه بعد ذاكَ،
ولكنه كان أدركَ أنَّ

«الجحيم هو الآخرون»!

كيف صرنا في قومنا أغرابا؟
كم سألنا، وما عرفنا الجوابا!

غير أنّا ندري بأنّا حللنا،
مُذ خلقنا، من عالم الناس غابا

ماخطونا من خطوةٍ فيه إلا
والتفتنا . . توجّساً وارتيابا

أو نشدنا القليلَ إلا وجدنا
مخلباً دون مانريد ونابا!

عالمٌ عجَّ بالذئاب ولو لا
جوهرٌ خيّرٌ لصرنا ذئابا!

كان صعباً خيارنا في جحيمٍ
لم نجدْ لانعتاقنا منه بابا!

هرمٍ شيد من رقابٍ ذليلاتٍ
ومن أرجلٍ تدوس الرقابا

عرف البعضُ سرَّه فارتقوه
واستقروا على الذرى أربابا

يشهرون السلاح إن شعَّ ضوء
من بعيدٍ، ويطلقون الكلابا!

هي دنياهمُ التي انتزعوها
من يد الدهر عنوة واغتصابا

ولنا أن نكون فيها الضحايا
أو نكون العبيد والحجّابا . . .

كم قرأنا عن روعة الوطن الأمّ،
صغاراً، وكم لثمنا الترابا!

«وطني، أنت لي . .» هتفنا بزهوٍ
وحفظنا التأريخ والأنسابا . .

وكبرنا . . . فحاصرتنا شكوكٌ
تملأ الروح حيرةً واكتئابا . . .

هذه ـ قيل أمنا . . فلماذا
أشبعتنا مهانة واستلابا؟!

إن نكن في مضاربِ الأهل حقا
فلماذا نسامُ فيها العذابا؟!

ألأنّ الحياة ناموسها الظلمْ،
أم الناس قد أضاعوا الصوابا؟

وهل الشر في النفوس أصيلٌ
أم من الشرّ مايكون اكتسابا؟ . . .

وخبطْنا في عتمة الشك حتى
أقبل الفجر يقرع الأبوابا!

٢ ـ
كان ذلك في شهر كانونَ،
عشيةَ منتصف القرنِ ـ
مازلتُ أذكرُ . . .
كان الضحى كالحاً،
والسماء رصاصيةً،
والمدينةُ خرساءُ كالمقبره . . .
وكأن الطبيعة ترسم، منذ البدايةِ
خلفية المجزره! . . .
من أعالي المآذن كانت تطلّ بنادقهم ـ
لم يكونوا سوى حفنةٍ بائسه
من عبيدٍ رعاعْ
أخلصوا لتعاستهم، حسبوها امتيازاً
وخافوا عليها الضياع!
وكما تبعث الروح في دوحةٍ يابسه
فاذا هي تورقُ في لحظةٍ . . .
دبّ وقعُ الخطى
وهدير الجماهير في الطرق العابسه،
وتلاقت سيولٌ غضابٌ من الناس،
واندفعت تعبر الجسر . . .
كان العبورُ إلى الضفّة الثانيه
سيدشّن عصراً جديداً،
وكان على النار أن توقف الموجة العاتيه!
وتعالى «إذانُ» القذائف،
مختلطاً بهدير الجموعْ

والهتاف المدوّي . . .
تساقط صفٌ من الثائرينَ وثانٍ،
وراحت ورودُ الدماء
تتفتح ناسجةً للتراب الذليلِ
وشاحاً من العزّ والكبرياء! . . . .

× × × ×

كان «دحّامُ» ممن قضوا يومَها نحبهم . . .
من تُرى اليوم يذكرهُ؟
من تفقّد أولادَهُ بعدَهُ؟! . . .
لم يكن من نجوم السياسة في عصرهِ -
كان فرداً من النكرات الجياعْ
- مثلَ قاتله الهمجي تماماً! -
ولكنه لم يُضع آدميّتَهُ،
لم تخنْهُ بصيرتُهُ،
بل رآى أين موقعه في الصراع!
كان «دحام» يعرفُ،
وهو يزمجر في وجه جلادِهِ،
أنه يتحدى جبابرة الأرضِ،
وهو الضعيفُ المهانْ! . . . .
كان يدري بأن الرهانْ
دمهُ ورغيفُ يعود به
في المساء لأولاده!
غير أن هواجسَ في الروحِ
كانت تنبّئُهُ أن أصفاد كل الأرقّاء
متصلاتٌ بأصفادهِ!

كان يحدس - رغم بساطته -
أن عالم مضطهديه وأسيادهِ
يتداعى،
وأن جنيناً بهيَّ السماتْ
يترعرعُ في رحم الدهرِ شيئاً فشيئاً . . .
وأن الحياةْ
والكرامةَ والخبز والحبَّ
رهنٌ بميلادهِ!

× × ×

هكذا دقَّ كانونُ باب فتانا الخجولْ
في عشية منتصف القرنِ . . .
أيقظه من شرودٍ حزينْ
فأطل ليبصر «دحّام» والآخرينْ
واقفين لدى بابهِ
بجلابيبَ تقطر منها الدماء!
كان نهب الأسى والذهولْ
وهو يرقبهم صامتاً،
بينما نطقت بالعتاب ملامحهُم والرثاء . . .
وكأنَّ الوجوه المدماة كانت تقول:
- ولماذا هنا أنت في عزلتكْ؟
أو لم تُستلب كالبقية من اخوتك؟
أولا يستفزّك أنّا نقاسي وأنّا نجوعْ؟!
- كيف لا؟
(كان في يده حزمةٌ من قصائدَ
مبتلةٍ بالدموع . . .)

ـ غير أني غريبٌ عليكم،
ودنياكم غيرُ دنيايَ،
أنتم تريدون خبزاً، تريدون حريةً. . .
وتظنون أن الحياةْ
سوف تصفو لكم
عندما تشبعونْ،
وتزيحون ظل الطغاةْ.
وأقول لكم:
للعبودية مالا يعدُّ من التسميات!
ولسوف تظلون ـ مهما فعلتم ـ عبيداً،
إذا ظل وجدانكم راسفاً في القيودْ!
وعبيداً إذا لم تعوا
أنّ أسوأ أعدائكم يسكنون جوانحكم
ويقيمون تحت الجلودْ! . . .
وتكلّم «دحامُ» والآخرون:

أتوهمتنا ـ لبساطتنا ـ لا نعي
أن ميراث رقٍ وجهل تراكم عبر القرونْ
لن تصفيه معجزةٌ؟
إنما للطريق ابتداءٌ، فقل. . . كيف نبدأ؟
هل نتخلص من آسرينا؟
أم نسيغ الهوان الذي نحن فيه؟
هل نغيّر من عالم يحتوينا. . .
أم نغيرّ في البدء من عالم نحتويه؟!
أو لم يتجلَّ لوعيك أن العبيدْ
ربما خلقتهم نضالاتهم من جديد؟. . .
كان هذا هو الدرس. . .
راقبهم، وهمُ يرحلون
وأحسّ بأن الثياب المدماةَ
قد أصبحت هالةً من ضياء
وتأمل حزمة أوراقه. . .
ثم القى بها بازدراء
ومشى خلفهم. . .
كان أيقن أن الخلاص هو الآخرون!

■■

الخطاب الروائي
ميخائيل باختين

■ ترجمة د. سعيد علوش

(هـذا الفصل مترجم عن كتاب (الجمالية ونظرية الرواية) لميخائيل باختين، الصادر عن دار غاليمار. الطبعة الفرنسية).

تستلهم هذه الدراسة فكرتها من الانتهاء مع القطيعة بين «الشكلانية» التجريدية وبين «أدلجة» لا تقل عنها تجريدية، مادام محكوما عليها بدراسة الفن الأدبي.

وليس الشكل والمضمون سوى وحدة في خطاب يفهم كظاهرة اجتماعية: وهو اجتماعي في كل مظاهر وجوده، وفي كل عناصره منذ الصورة السمعية الى التنضيدات السيميائية الأكثر تجريدية.

وقد حدد تأملنا الحاحنا على «أسلوبية النوع» فالتعبير بين الأسلوب واللغة من جهة وبين النوع من جهة، كان له أثره البعيد في الوصول الى دراسة التناغمات الفردية والموجهة للأسلوب وحدها في الدرجة الأولى، وتجاهل نبرته الاجتماعية الأصلية.

وتختفي المصائر التاريخية الكبرى للخطاب الأدبي، في ضمها الى مصائر الانواع بفعل التواريخ الصغيرة للتحولات الاسلوبية المرتبطة بالفنانين والتيارات الفردية. لهذا لا تعالج الأسلوبية هذه المسائل بطريقة جدية وفلسفية، وسوسيولوجية بل تغرق في الجزئيات ولا تعرف كيف تميز خلفيات التحولات الفردية والموجهة، والمصائر الكبرى المجهولة للخطابات الأدبية. وفي أغلب الحالات فهي (الاسلوبية) تتقدم الينا كاسلوبية «لفن المقصورة» (Orten chanbre) متجاملة الحياة الاجتماعية للفعل خارج معمل الفنان في الفضاءات الواسعة للساحات العمومية والأزقة، والمدن والقرى، والمجموعات الاجتماعية والأجيال والعصور.

ولا تعمل الاسلوبية مع الكلمة الحية، ولكن مع مقطعها التاريخي، ومع فعل لساني تجريدي في خدمة مهنة الفنان، لان تناغم الاسلوب المبعد عن السيل الاجتماعية لحياة الفعل، تتلقى بشكل لا تستطيع تجنبه معالجة صارمة وتجريدية. ولا يمكن اكتناهها داخل كل عضوي مع الاجواء السيمائية للعمل.

الرواية والأسلوبية المعاصرة

قبل القرن ٢٠، لم توجد معالجة دقيقة لمشاكل اسلوبية الرواية مؤسسة على احالة اسلوبية للخطاب داخل النثر الأدبي.

وقد ظلت الرواية ولمدة طويلة موضوع تحليلات ايديولوجية تجريدية واحكام الطابعين. وكان التجاهل كليا للمشاكل كل الملموسة أو ينظر اليها بدون ترو ودون أي مبدأ.

وكان خطاب النثر الأدبي يعتبر شاعرياً بالمعنى الدقيق، ومن ثمة كان يطرق عليه، بدون اي معنى نقدي، المقولات الاسلوبية التقليدية (المرتكزة على دراسة الاستعارة أو يكتفي فقط بتمييز طوابع اللغة بمصطلحات مفرغة: أي «تعبيريتها» و «قوتها» و «وضوحها» دون شحذ هذه المفاهيم بمعاني أسلوبية محددة كيفما كان ذلك.

وخلال أواخر القرن الاخير إحتد في مواجهة التحليل الايديولوجي التجريدي الاهتمام بالمشاكل الملموسة للنثر في

الفن الأدبي وكـذا بالمشاكل التقنية للرواية والاقصوصة الا انه لم يتغير شيء فيما يتعلق بمشاكل الاسلوبية : اذ يقع التركيز بالدرجة الأولى على (مشـاكـل) التـركيب (بـالمعنى الـواسع) لكن ودائما بدون معالجة راديكالية وملموسة (اذ لا يمكن تحقق الواحد بدون الاخـر) للخصـوصيات في الرواية (وفي الاقصوصة) . واستمرت الأحكـام المسبقة ، والملاحظات الظريفة للروح التقليدية ، التي لم يكن بامكانها مجرد ملامسة الجوهر الحقيقي للنثر الأدبي .

ورأى رأي سائـد ومتميـز في الخطـاب الـروائي نوعا من وسط خارج ـ أدبي محـروم من كل إنجـاز خاص وأصيـل . الا نجـد في هذا الخطاب الشكل الشاعري المحض (بالمعنى الدقيق) والذي ننتظره ، رافضين له كل أهمية أدبية ويظهر كما في الخطاب الرائج أو العـام ، مجـرد وسيلة تواصـل محـايـدة في علاقتها بالفن وهذا النـوع من الـرأي يعفي من الاهتمام بالتحاليل الاسلوبية للرواية ، ويلغي المشكل ذاته ، كما يسمح بالتوقف عند تحاليل تيمية .

وخـلال العشـرينات تبدلت الوضعية ، وأخذ الخطاب الروائي النثري في احتلال مكانة في الاسلوبية فمن جهة ، ظهرت سلسلة تحـاليـل اسلوبيـة ملمـوسة لنثر الرواية ، ومن جهة أخرى نشاهد محاولات راديكالية لادراك وتعريف الفردية الاسلوبية للنثر الأدبي فيما يميزه عن الشعر .

وقـد بينت هذه التحليـلات والمحـاولات بوضوح على ان كل مقولات الاسلوب التقليدي ، وكذا مفهوم الخطاب الشاعري التي تكونـه قاعـدة لا تنطبق على الخطاب الروائي . وظهر هذا الأخير كالأسـاس لكـل تأمـل حول الاسلوبيـة مبيناً محدوديته ولا تعادله لجل أجواء الفعل الأدبي الحي .

وهكذا تاهت كل محاولات التحليل الاسلوبي الملموس للنثر الروائي في الأوصاف اللسانية للغة الروائي ، أو توقفت عند حدود وضع العناصر الاسلوبية المعزولة والتي يمكن ان تدخل (او يظهر دخولها) في المقولات التقليدية للأسلوبية . وفي الحالتين ، تفلت الـوحـدة الاسلوبية للرواية ولخطابها للمتقصين . والرواية ككل ، هي ظاهـرة متعـددة ـ الأسـاليب متعـددة ـ اللغـات ، متعـددة ـ الاصوات ويصادف المحلل بعض الوحدات الاسلوبية ـ المتنافرة





■ باختين

التي توجـد أحيـانـا في مستـويـات لسـانيـة مختلفة والتي تخضع لقواعد أسلوبية مختلفة .

وهـذه الانمـاط الاسـاسيـة لهـذه الـوحـدات التـركيبيـة والاسلوبيات ، تكون عادة مختلف أجزاء الكل الروائي :

١ ـ السردية المباشرة الأدبية في تعددية أشكالها .

٢ ـ أسلبـة مختلف اشكـال السـرد الشفـوي التقليدي أو القص المباشر .

٣ ـ أسلبة مختلف اشكال السرد المكتوب ، الشبه ـ أدبي والرائج :

الرسائل ، المذكرات الخاصة ، الخ . . .

٤ ـ مختلف الأشكال الادبية والتي لا تعود الى فن الادب ، وخطـاب الكـاتب : الكتـابات الأخلاقية والفلسفيـة والاستطـرادات العلميـة والخطـابـة والبـلاغـة والاوصاف الا تنوغرافية والخلاصات ، وغير ذلك .

٥ ـ خطابات الشخوص المفردة اسلوبيا .

وهـذه الـوحدات الأسلوبية المتنافرة تتسلسل ، في دخولها في الـروايـة ، مكـونة نظاما أدبيا منسجما ، خاضعة بذلك الى الوحدة الاسلوبية العليا للكل ، الذي لا يمكن الكشف عنه باية وحدة من الوحدات التي تخضع له .

وتقوم الاحالة الاسلوبية للنوع الروائي في جمع هذه الوحدات التابعة والمستقلة نسبيا أو المتعددة اللغات أحيانا في الوحدة العليا «الكل» : واسلوب الرواية ، هوجمع لاساليب لان لغة الرواية هي نظام من «اللغات» . ويتحدد كل عنصر للغة الرواية مباشرة بالوحدات الاسلوبية التي يندرج فيها مباشرة : كخطاب شخصيات متفردة أسلوبيا وقص قريب الى السارد ورسائل الخ . وهذه الوحدة هي التي تحدد المظهر اللساني والاسلوبي (القاموسي السينمائي الحرفي) لعنصر ما ، ينتمي في نفس الوقت مع الوحدة الاسلوبية الاكثر قربا الى اسلوب الكل حاملا علامة ومكونا لبنية كشف الدلالة الوحيدة لهذا المجموع .

والرواية هي التعدد الاجتماعي للغة ، وأحيانا للغات والاصوات الفردية ، والتنوع الأدبي المنظم وتتطلب هذه البديهات الضرورية من اللغة الوطنية أن تنتظم في لهجات اجتماعية ، وسلوكات جماعة ولغط حرفي ولغات الأنواع واحاديث الاجيال والأعمار والمدارس ، والسلطات والحلقات والموضات العابرة ، واللغات اليومية (بل لكل ساعة) والاجتماعية والسياسية (وكل يوم يملك عملته ، وقاموسه ، وتشديداته) ؛ وعلى كل لغة أن تنتظم داخليا في كل لحظة من وجودها التاريخي وبفضل هذا التعدد اللغوي وتعود ـ الأصوات التي تصدر عنها . تقود الرواية كل التيمات ، وكل العوالم الدالة ، والممثلة والمعبر عنها . وليس خطاب الكاتب والسارد والانواع المتداخلة واقوال الشخصيات سوى وحدات تركيبية للاساس ، الذي يسمح لتعدد ـ اللغات بالدخول في الرواية . وتقبل كل واحدة منها مختلف ايقاعات الاصوات الاجتماعية وتعود علاقاتها ووشائجها المتحاورة دائما . وتقدم هذه العلاقات والوشائج الخاصة بين التعابير واللغات وحركة التيمة التي تعبر اللغات والخطابات وتفرعها في تيارات ومنظرات وحواريتها اخيرا التفرد الاول لأسلوبية الرواية .

ولا تعرف الاسلوبية التقليدية هذا النوع من الجمع بين اللغات والاساليب التي تكون وحدة عليا ، ولا تعرف مواجهة الحوار الاجتماعي الخصوصي للغات الرواية ، وكذا فان تحليلها الاسلوبي لا يتوجه نحو مجموع الرواية ، ولكن نحو وحدة من الوحدات التابعة .

وهكذا يمر الباحث بعيدا عن الخصوصية الاساسية للنوع ، مستبدلا موضوع بحثه ، واجمالا فهو يحلل شيئا ما يختلف جدا عن الاسلوب الروائي ! فهو يخط للبيانوتيمة سـ رنية (جوقية) .

وهذا الاستبدال يمكن ان يتبع بطريقتين : في الحالة الأولى بدل تحليل اسلوب الرواية نصف لغة الروائي (وفي الحالات الجيدة ، «لغات» الرواية) وفي الحالة الثانية نضع مسبقا أحد الاساليب التابعة والتي نحللها كأسلوب كلي .

وفي المثال الأول يفترق الاسلوب عن النوع وعن العمل ويعالج كظاهرة للغة : وتصبح وحدة الاسلوب وحدة لغة ما «عامية فردية» أوكلمة فردية ، ومن هنا ففردية القاريء هي التي يعترف بها كعامل مكون للاسلوب والذي يحول المظهر اللساني الشفوي الى وحدة أسلوبية .

وفي الحالة الراهنة لا يهمنا معرفة الوجهة التي يقوم بها هذا النوع من تحليل الأسلوب : فهل يتجه نحو اكتشاف عامية ما خاصة بالروائي (بقاموسه وبعرفه) أو نحو خصوصيات العمل ، كوحدة شفوية أو «تعبير» ؟ وفي الحالتين ، يفهم الاسلوب في (اطار) الروح السوسيرية كفردانية للغة العامة (في معنى نظام معايير لسانية عامة) . والاسلوبية تصبح إذن لسانية للغات الفردية ، أو لسانية تعبيرية .

وطبقا لوجهة النظر التي نعالجها تفترض وحدة الأسلوب من جهة ، وحدة اللغة بمعنى نظام أشكال معيارية عامة ، ومن جهة أخرى وحدة الفردية التي تنجز في هذه اللغة .

ويصبح هذان الشرطان ضروريين ، بالطبع في أغلب الأنواع الشاعرية شعرا وحتى وفي هذه الحالة فهما بعيدان عن اعطائنا خلاصة عن اسلوب العمل وكذا تحديده .

والوصف الاكثر دقة ، والاكثر شمولية للغة وللخطاب الفردي لشاعر ما ، يتوجه نحو المظهر التعبيري للعناصر اللسانية والشفوية وليس تخيلا اسلوبيا للعمل مادامت هذه العناصر ترتبط بنظام اللغة أو بنظام الخطاب (اي ببعض الوحدات اللسنية) ، وليس

بنظام العمل الأدبي الخاضع لقواعد مختلفة . ولكن لتعيد هذا ، فبالنسبة لاغلب الانواع الشاعرية تعتبر وحدة نظام اللغة ووحدة (وتوحد) الفردية اللسانية والشفوية للشاعر الفرضية الضرورية للاسلوب الشاعري . ولا تتطلب الرواية على العكس من ذلك مجرد هذه الشروط ، بل فرضية النثر الحقيقي الروائي ، والترتيب الداخلي للغة ، وتعدد اللغة الاجتماعية وتعارض الاصوات الفردية التي تنبر .

وهكذا يعوض أسلوب الرواية باللغة الفردية للروائي (بقدر ما يمكننا تمييزه في نظام «اللغات» و «الكلمات» بالرواية) ظاهرين بخلل مضاعف مشوهين جوهر اسلوبية الرواية ذاتها ، ويصل هذا الاستبدال بشكل لا محيد عنه الى ان لا يضع في بداهته سوى العناصر التي تدخل في اطار نظام احادي اللغة ويعبر مباشرة وتلقائيا عن فردية الكاتب . وتظل وحدة الرواية والمشاكل الخصوصية لتركيبه انطلاقا من العناصر المتعددة اللغات والمتعددة الاساليب ، والتي غالبا ما تنتمي الى لغات مختلفة (تظل) خارج حدود هذا النوع من الأبحاث .

هذا هو اذن النمط الأول الذي يستبدل الموضوع في التحليل الاسلوبي للرواية ولن نتعمق في تنوعات هذا النمط الذي يصدر عن مختلف أشكال فهم المفاهيم كما هي عليه «وحدة الخطاب» و «نظام اللغة» و «الفردية اللسانية والشفوية للكاتب» ومختلف مفاهيم التداخلات بين الاسلوب واللغة (وبين الاسلوبية واللسانيات) ، وبالرغم من كل التنوعات الممكنة لهذا النمط من التحليل ، يفلت الجوهر الاسلوبي للرواية نهائيا من الباحث .

والنمط الثاني من الاستبدال يتميز بتركيز ليس فقط على لغة الكاتب ولكن على اسلوب الرواية ، الذي يضيق ليصبح فقط مجرد وحدة من الوحدات التابعة (والمستقلة نسبيا) عن الرواية .

وفي أغلب الحالات يعود الاسلوب الروائي الى مفهوم «الاسلوب الملحمي» وبذلك يطبق عليه المقولات التي توافق الاسلوبية التقليدية ولا يميز بذلك الا الخطاب المباشر للكاتب ونجهل التمييز العميق بين التمثيلية الملحمية المحضة والتمثيلية الروائية .

ولا يدرك عادة ، الاختلاف بين الرواية والقصة الملحمية الاعلى مستوى التركيب والتيم . وفي حالات أخرى ، تفترض بعض عناصر الاسلوب الروائي كمميزات للعمل الملموس ، ويمكن اعتبار العنصر السردي مثلا ، من وجهة نظره التمثيلية الموضوعية فقط بل القيمة التعبيرية الذاتية .

ويحدث ان نميز عناصر سردية مألوفة خارج ـ أدبية (قص مباشر) أو إخباري فيما يخص الفاعل : مثلا في تحليل رواية المغامرات ويحدث كذلك ابعاد العناصر الدرامية المحققة للرواية مختزلين العنصر السردي الى مجرد إشارة سينية في حوار الشخصيات . مع العلم أن نسق اللغات الدرامية منظمة بطريقة مختلفة ، ولهذا كانت للغات ايقاعا آخر على غير ما هي عليه في الرواية .

ولا يوجد في هذا الميدان اللغوي الذي يجمع الكل والحوار مع كل لغة ؛ لا يوجد حوار من الدرجة الثانية (غير درامي) بدون فاعل ، عالمي .

وكل أنماط التحليل هذه غير ملائمة حين يتعلق الأمر ليس فقط باسلوب الكل ، بل وكذلك باي عنصر اساسي في الرواية بحكم حرمانه من الفعل المتبادل فهو يغير معناه الاسلوبي ويتوقف عن ان يكون مكانه فعلا في الرواية .

وتكشف الحالة الراهنة عن مشاكل أسلوبية الرواية بطريقة بديهية على ان المقولات والمناهج التقليدية غير قادرة على الالمام بالخصوصية الأدبية للفعل الروائي ووجوده الخاص ، و «اللغة الشاعرية» و «الفردية اللسانية» و «الصورة» و «الرمز» و «اسلوب الملحمة» ومقولات أخرى عامة تقوم بها الأسلوبية وتطبقها . وترتكز مجموع الطرق الأسلوبية الملموسة والمطبقة على هذه الحالة على الرغم من تعدد مفاهيم مختلف الباحثين اذ ترتكز طبقا للعادة على الانواع الاحادية ـ اللغات والاحادية ـ الاسلوب وعلى الانواع الشاعرية بالمعنى الضيق للمصطلح .

وترتبط بهذا التوجيه القطعي توابع من الخصوصيات والتحديدات المهمة للمقولات الأسلوبية التقليدية وهذه بالاضافة الى المفهوم الفلسفي للفعل الشاعري الذي تقوم عليه ،

كلها موجزة ومجملة، ولا يمكن اشتمالها على فعل النثر الأدبي الروائي والحق ان أسلوبية وفلسفة الخطاب تجدان نفسيهما أمام معضلة ذات حدين: اما الاعتراف بالرواية (وبالتالي كل النثر الادبي الذي يدور حولها) تنوع غير أدبي أو أدبي - منتحل، وأما التعديل المراد يكالي لمفهوم الخطاب الشاعري الذي تقوم عليه الاسلوبية التقليدية، والمحدد لكل مقولاته.

لكن هذه المعضلة لا يستشعرها الكل، وبعيدا عن هذا! فأغلب الباحثين لا ينزعون الى مراجعة راديكالية للمفهوم الفلسفي الأساسي للخطاب الشاعري إذ يوجد أولئك الذين لا يرون بطريقة عامة ولا يعترفون بالجذور الفلسفية للاسلوبية (وباللسانيات) التي يدرسون ويرفضون كل المواقف ذات المبادىء الفلسفية. وبعيدا عن ملاحظاتهم الاسلوبية وعن أوصافهم اللسانية المعزولة والموزعة فهم لا يرون المشكل الاساسي للفعل الروائي، وآخرون أكثر تشددا يلتصقون بأرضية فردانية نسقية لفهم اللغة والاسلوب فهم يبحثون في ظاهرة الاسلوب عن التعبير المباشر والتلقائي لضرورية الكاتب قبل كل شيء بيد أن طريقة ادراك هذا المشكل هي أقل من غيرها تقبل بمراجعة المقولات الاسلوبية الاساسية كما عليها أن تكون.

غير أننا نجد حلا آخر راديكاليا لمعضلتنا، بعودتنا الى البلاغة المنسية، والتي قادت طوال قرون كل الفن الأدبي في النثر. اذ بعد اعادة الاعتبار الى البلاغة في حقوقها القديمة يمكننا التفرغ الى المفهوم القديم للفعل الشاعري، بحملنا الى «الأشكال البلاغية» كل مالا يحل في نثر الرواية، مكانا في سرير بروكيست (Procuste) للمقولات الأسلوبية التقليدية.

وهذا النوع من الحلول للمعضلة: كان قد اقترحه ج، ج، سبيت(G. G. Spet) في زمنه عندنا، وبكثير من العناد والتنظيم. وهو يبعد تماما عن مجال الشعر النثر الأدبي ومكمله الأكبر - الرواية، ويربطه بالاشباك البلاغية المحضة.

وهذا ما كتبه ج. ج. سبيت عن الرواية: بدأنا الآن فقط نفهم بان الأشكال المعاصرة للدعاية الاخلاقية - الرواية - ليست بأشكال العمل الشاعري، ولكنها تركيبات بلاغية محضة؛ وتعترض حالة الوعي هذه بحاجز من الصعب تجاوزه هو الرأي العام، الذي يعترف للرواية بدلالة جمالية ما».

ويرفض سبيت كل دلالة جمالية للرواية، كنوع خارج - الادبية وكنوع بلاغي و«شكل معاصر للدعاية الاخلاقية». ووحده الفعل الشاعري (بالمعنى المشار اليه) هو ما يدخل في الفن الادبي.

ويتبنى ف. ف. ڤينوغرادوڤ نقطة مشابهة في عمله عن «النثر الأدبي» ناسبا مشكل النثر الى البلاغة ويقترب بهذا من سبيت فيما يتعلق بالتعريفات الفلسفية الاساسية لـ «الشاعرية» ولـ «البلاغة» مع ان ڤينوغرادوف ليس منظما بشكل غريب، فهو يعتبر الرواية شكلا توفيقيا وخليطا «شكلا هجينا» ويقبل حضور العناصر الشاعرية المحضة الى جانب العناصر البلاغية.

ووجهة النظر هذه، والتي تبعد تماما النثر الروائي عن ارضية الشعر كتكوين بلاغي محض، هي وجهة نظر خاطئة في مجموعها ومع هذا فهي تستحق الاهتمام. وهي اعتراف قاطع ومحفز للامعادل الأسلوبية المعاصرة مع اساسها الفلسفي - اللساني لخصوصيات اجزاء النثر الروائي بالاضافة الى ان الالتجاء الى الأشكال البلاغية له دلالة كشفية، ولا يفوت الخطاب البلاغي كموضوع للدراسة في تنوعه الحيوي أن يمارس تاثيرا ثوريا عميقا على اللسانيات وفلسفة اللغة. وفي التعرض السوي ودون احكام مسبقة تكشف الأشكال البلاغية.

وبدقة متناهية عن مظاهرتهم كل الخطابات (عن الحوارية الداخلية والمظاهر المصاحبة لها) والتي لم تكن معتبرة لحد الآن، بل ولم تكن مفهومة بالمقارنة مع وزنها الكبير في حياة اللغة. وهنا تكمن الدلالة المنهجية والكشفية العامة للاشكال البلاغية. للسانيات وفلسفة اللغة.

كما تكمن أهميتها في دلالتها الخاصة لفهم الرواية. ونجد النثر الأدبي والرواية متقاربي التكوين بطريقة متلاحمة بالأشكال البلاغية. وعبر كل التطور السابق للرواية، وتداخلها العميق (المسالم منها والعدواني) مع الأنواع البلاغية الحية - اليومية، والأخلاقية والفلسفية وغيرها، والتي لا تتوقف ابدا، وكانت ربما أكبر من تداخلها مع الانواع الادبية (الملحمية والدرامية،

والغنائية). ويحتفظ الخطاب الروائي في علاقاته المتبادلة بدون انقطاع بأصله الكيفي؛ وهو عدو لدود للخطاب البلاغي.

والرواية نوع من الفن الادبي. كما ان الخطاب الروائي خطاب شاعري الا انه لا ينحصر في الحقيقة في المفهوم الحالي للخطاب الشاعري المؤسس على بعض المعطيات المحددة.

ويتجه هذا المفهوم، عبر تكونه التاريخي منذ أرسطو الى ايامنا نحو أنواع محددة «رسمية» ويجد نفسه مرتبطا بالنزوعات التاريخية المحددة للحياة والأفكار والكلمات كما ظلت، سلسلة من الظواهر خارج منظوراتها.

وتفترض فلسفة اللغة، واللسانيات والاسلوبية علاقة بسيطة وتلقائية للمتكلم «بلغته الخاصة» وحدها، وإنجاز هذه اللغة عبر التعبير المونولوجي للفرد. ولا نعرف حقا سوى قطبين لحياة اللغة، تندرج بينهما كل الظواهر اللسانية والاسلوبية السهلة المنال: نظام اللغة الواحدة والفرد الذي يستعمل هذه اللغة.

وتميز مختلف تيارات فلسفة اللغة، واللسانيات والاسلوبية عبر مختلف العصور (وفي تلاحم وطيد مع مختلف الاساليب الملموسة، والشاعرية والايديولوجية للزمن)، بشكل متنوع لمفاهيم «نظام اللغة» و «التعبير المونولوجي»، و «الفرد المتكلم» الا ان مضامينها الاساسية تبقى ثابتة. حيث تتحدد اللغات الأوربية في مصائرها السوسيو ـ تاريخية الدقيقة بتلك التي تخص الخطابات الايديولوجية وبالمشاكل التاريخية الخاصة، والموطدة بالفعل الايديولوجي في الاجواء الاجتماعية المحددة، وعبر بعض المراحل الدقيقة لتطوره التاريخي.

وقد حددت هذه المصائر، وهذه المشاكل الى حد ما بعض منوعات (بالنسبة للنوع) الخطاب الايديولوجي وبعض الاتجاهات الفعلية والايديولوجية، واخيرا جددت (مفهوما) فلسفيا دقيقا للفعل وعلى الخصوص الفعل الشاعري وهو مفهوم أساسي لكل النزعات الاسلوبية.

وتقوم في هذا التحديد للمقولات الاسلوبية الاولية بواسطة مصائر تاريخية ومشاكل الخطاب الايديولوجي، قوتها وحدها في نفس الان. وكانت قد وضعت وتكونت بواسطة القوات التاريخية الواقعية لصيرورة الفعل وايديولوجية بعض الجماعات الاجتماعية وهذه القوات هي قوات توحيد ومركزة الايديولوجيات الفعلية.

ومقولات اللغة الموحدة هي التعبير النظري بصيرورة التاريخية التوحيدية والمركزة اللسانية للقوات اللغوية المندفعة نحو المركز واللغة الموحدة ليست «معطى» ولكنها اجمالا مطروحة مبدئيا في كل لحظة من حياة اللغة، معارضة بذلك تعدد ـ اللغات والتي تضع لها بعض الامكانات التي تضمن بعض الحدود القصوى للفهم المتبادل، والتي تتبلور نسبيا في الوحدة الواقعية، للغة المهيمنة (استعمالا) واللغة الادبية «المقبولة».

واللغة المشتركة الموحدة هي نظام من المعايير اللسانية لان هذه المعايير ليست الزاما تجريديا ولكنها قوات ابداعية لحياة اللغة وهي تتعالى على تعدد اللغات وتوجد وتمركز الفكر الادبي الايديولوجي، وتنشيء داخل اللغة الوطنية المتعددة ـ اللغات، النواة اللسانية الصلبة والقوية للغة الادبية الرسمية والمعترف بها، أو انها تدافع عن هذه اللغة المكونة مسبقا ضد اندفاع تعدد ـ اللغات المتنامية.

ولا نحيل هنا على الحد الأدنى اللساني التجريدي للغة المشتركة في معنى نظام الأشكال الأولية (لرمزيات اللسانيات)، التي تضمن حدا أدنى من الفهم في التواصل السائد.

ولا نتعامل مع اللغة كنظام مقولات نحوية تجريدية، ولكن كلغة ايديولوجية مشبعة، وكمفهوم للعالم بل وكرأي ملموس لما يضمن حداً أقصى من الفهم المتبادل في كل اجواء الحياة الايديولوجية لهذا تمثل اللغة الموحدة القوات توحيدا ومركزة ملموسة ايديولوجية فعلية مرتبطة بشكل متلاحم بصيرورة المركزة السوسيو ـ سياسية والثقافية.

وتعبر شعرية أرسطو، وشاعرية سانت او ثستين، والشاعرية الاكلستيكية الوسطوية لـ «وحدة لغة الحقيقة» والشاعرية الديكارتية للكلاسيكية الجديدة والعالمية النحوية التجريدية لليبنتز (فكرته عن «النحو العالمي»)، والايديولوجية الملموسة لهامبولدت بما يميز كل واحدة منها، نفس القوات الجاذبة نحو

المركز للحياة الاجتماعية اللسانية والايديولوجية اذ تخدم نفس مهمة مركزة وتوحيد اللغات الاوربية بانتصار لغة واحدة متفوقة (عامية) على الأخريات بأبعاد بعض اللغات. أو انقيادها عبر التعليم ووسيط «الكلمة الحقة» كما ساهمت الطبقات الاجتماعية السفلى في اللغة الواحدة للثقافة والحقيقة وتقنية الأنظمة الايديولوجية والفيلولوجية بكل مناهجها في دراسة وتعليم اللغات الميتة (لان كل ما هو ميت موحد حقا).

وهكذا عبرت علوم اللغات الهند - اوربية من تعدد اللغات الى لغة الام الواحد. ويحدد كل هذا مضمون وقوة مقولات اللغة «الواحدة» في الفكر اللساني والاسلوبي. ولذا دورها الابداعي والاسلوبي بالنسبة لاغلب الانواع الشاعرية، التي تكونت في تيار نفس هذه القوى الجاذبة نحو مركز الحياة الفعلية والايديولوجية.

ويعد الوسط الحقيقي للتعبير حيث يعيش ويتلوث هو تعدد - اللغات الحوارية المجهولة والاجتماعية للغة. من هنا فهو تعبير ملموس ومشبع المضمون ومشدد عليه كتعبير فردي. واذا كانت الانواع الشاعرية الاساسية المتنوعة تنمو في تيار القوى الجاذبة نحو المركز فان الرواية والانواع الادبية في النثر تتكون في تيار القوى اللامركزية والمحيطة. وخلال طفو الشعر على القمة السوسيو - ايديولوجية الرسمية يظل مشكل المركزية الثقافية الوطنية سياسيا في العالم الفعلي الايديولوجي... عاكسا لتعدد لغوي منتفخ يسخر من كل «اللغات» واللهجات اذ ينجز ادب الحكايات الشعبية والدرامات النقدية واناشيد الازقة والامثال والالغاز.

ونلاحظ هنا، انه لا يوجد اي مركز لساني، ولكننا نلعب اللعبة الحية للشعراء والعلماء والرهبان والفرسان، اذ كل «اللغات» أقنعة واي من مظاهرها لن يكون حقيقيا او غير قابل للنقاش. وهكذا لا يتقدم في هذه الانواع السفلى تعدد - اللغات كما هو عليه الامر بالنسبة للغة الادبية المعترف بها (في مختلف الانواع)، ولكنها تدرك كتعارض لها. لانها توجه بسخرية جدالية ضد اللغات الرسمية.

وقد كان تعدد اللغات الحوارية مجهولا في فلسفة اللغة، لولادة وتكون اللسانيات والاسلوبية داخل التيارات المركزية لحياة اللغة. ولم يكن بوسع الحوارية اقتحامها وهي المحددة عبر معارك وجهات النظر السوسيو - لسانية لا (بمعارك) (التداخل - لسانية) للارادات الفردية، او التعارضات المنطقية. كما ان الحوار التداخل - لساني الدرامي والبلاغي والعلمي المستعمل لم يكن مدروسا لسانيا او اسلوبيا، اذ لم يتم ذلك الا في وقت متأخر.

ويمكن أن نقول بكل صراحة بان المظهر الحواري للخطاب، وكل الظواهر التي ترتبط به. بقيت خارج الأفق اللساني الى فترة متأخرة.

وفيما يخص الاسلوبية فقد كانت تصم (سمعها) عن الحوار اذ كانت تدرك العمل الادبي ككل مغلق ومستقل تكون عناصره نظاما مغلقا ولا تفترض اي شيء خارجه. من هنا. يفهم نسق العمل من خلال مقابلته بنسق اللغة، فهو غير قادر على تحديد حركة تبادل مع لغات اخرى. من ثم يعتبر العمل في كليته، وكيفما كان من الوجهة الاسلوبية مونولوجاً للكاتب مغلق يكتفي بنفسه ولا يفترض خارج حدوده سوى مستمع سلبي واذا قدمنا عملاً ما كرد فعل على حوار ما، وعلى اسلوب محدد بعلاقاته المتبادلة مع ردود فعل اخرى لنفس الحوار (في مجموع المحادثه) من الوجهة التقليدية. فلن يوجد هناك الاقتحام المقبول لهذا الاسلوب الحواري.

وهكذا يعتبر الاسلوب الجدالي والتهكمي والساخر كتظاهرات بارزة وجلية لهذا النمط، اذ تطبع كلها بمظاهر بلاغية غير شاعرية وتحاصر الاسلوبية كل ظاهرة اسلوبية في سياق مونولوجي لتعبيرها المستقل والمقفل حابسة اياها في سياق احادي، لا يمكنه ان يكون صدى لتعابير أخرى، او ينجز دلالته الاسلوبية من خلال تداخل - حركته معها. فعليه اذن ان يتوقف عند هذا السياق المغلق. نجد اذن ان فلسفة اللغة واللسانيات والاسلوبية تبحث بخدمة النزوعات الكبرى في مركزية الحياة الايديولوجية الفعلية الاوروبية عن الوحدة في التنوع قبل كل شيء. وكان لهذا الاستثناء في «التوجه الى الوحدة» في حاضر وماضي حياة اللغات

اثره في تركيز انتباه الفكر الفلسفي ـ اللساني على المظاهر الاكثر مقاومة والاكثر تشددا والاكثر ثباتا والاقل ابهاما (الصوتية قبل كل شيء) في الخطاب والاكثر ابتعاداً عن تغير المجالات السوسيو- سينمائية للخطاب.

من ثم يفلت «الوعي اللساني» الواقعي المشبع ايديولوجيا والمنتمي الى تعدد ـ الاصوات والى تعدد ـ اللغات في نظرات الباحثين. ولعل هذا التوجه نفسه نحو الوحدة هو ما يضطر الى عدم الاخذ باعتبار كل الانواع الشفوية (المستانسة كالبلاغية والادبية) والحاملة لنزعات تبتعد عن مركزية حياة اللغات او تعددها.

وهكذا يبقى تعبير وعي تعدد واختلاف اللغات في الاشكال والتظاهرات الخاصة للحياة الشفوية دون اي أثر يذكر على اعمال اللسانيات والاسلوبية. لهذا لم يجد الادراك الخاص للغة وللكلام الذي يوجد تعبيره في الاسلوبية و«الحكي المباشر» والتهكمات والاشكال المتعددة للتقنعات الشفوية «للكلام التلميحي» وفي الاشكال الفنية الاكثر تعقداً في تنظيمها المتعدد ـ اللغات وتوجيه التيمات بواسطة اللغات وفي كل الانماط المتميزة والعميقة للنثر الروائي عند كريملسماوزن وسرفانتيس ورابلي (Rabelais) وفييلدينك (Fielding) وسمولت (Smolett) وستيرن (Sterne) آخرين، لم يجد الادراك عند هؤلاء اذن تأويلا نظريا ولا توضيحا مقبولا.

من المسائل الراديكالية والمتعلقة بفلسفة الخطاب والمرتبطة بمظاهر حياة الخطاب والتي توضح عمليا في التفكير اللساني والاسلوبي: اي عبر حياة وسلوك الخطاب في عالم تعدد ـ الاصوات وتعدد ـ اللغات.

الخطاب الشاعري والخطاب الروائي.

تظل آفاق فلسفة اللغة واللسانيات والاسلوبية المؤسسة على نفسها خارجية عن ظواهر الخطاب الخصوصي الذي لا يكشف نفسه بتاتا. في اطار تحدد توجيهها الحواري ضمن الخطابات «الاجنبية» في انغلاق داخل نفس اللغة (الحوارية التقليدية)، وبين «لغات اجتماعية» أخرى، وضمن نفس اللغة الوطنية، أو ضمن لغات وطنية اخرى ونفس الثقافة ونفس الافق السوسيو- ايديولوجي.

ابتدات بالفعل هذه الظواهر خلال العقد الاخير، مثيرة لانتباه اللسانيات والاسلوبية الا ان دلالتها الرئيسية والاساسية ظلت بعيدة عن الفهم بالنسبة لكل مجالات حياة الكلمات.

ومن ثم منح التوجيه الحواري للخطاب داخل الخطابات «الاجنبية» (وعلى مستويات متعددة، وبطرق مختلفة) امكانيات ادبية جديدة وجوهرية كما منحه فنية نثرية وجدت تعبيرها التام والعميق في الرواية لهذا نركز على مختلف الاشكال ومختلف درجات التوجيه الحواري وعلى الامكانيات الممنوحة لفن النثر الادبي.

ومن منظور الفكر الاسلوبي التقليدي. لا يعرف الخطاب الانفسه (اي سياقه)، وموضوعه وتعبيره المباشر ولغته الواحدة والاحادية اذ لا يعتبر الخطاب اي خطاب كان يقع خارج سياقه الخاص أكثر من كلام محايد «ليس له قائل» وهو مجرد افتراض من هنا، ومن منظور الاسلوبية التقليدية، يجد الخطاب المباشر في توجهه نحو موضوعه مقاومة هذا الموضوع (الذي لا يمكن استنزافه ولا اظهاره) الا انه لا يجد مقاومة رئيسية في تعدد- اشكال خطابات غيره. اذ لا يزعجه ولا يحتج شيء عليه.

وهكذا لا يقاوم الخطاب الحي موضوعه بنفس الطريقة: اذ يتبدد الوسط المحرك بينهما. وبينه وبين المتكلم فغالبا ما يصعب اقتحام هذا الخطاب من طرف خطابات أجنبية. ذات الموضوع والتيمة الواحدة. ويمكن للخطاب في تداخله الحي بالوسط الخصوصي أن (يصاغ بصيغة المفرد) وينجز اسلوبيا.

ويكتشف كل خطاب ملموس (معبر عنه) موضوع توجهه دائما كما لو كان محددا من قبل ومدركا ومقيما وملفوفا بسحابة حفيفة توجهه دائما اذا امكن القول او على العكس يوضح بكلام اجنبي عنه، في انفتاله واقتحامه بافكار عامة ونظرات وتقديرات وتحديدات غيرية توجهه نحو موضوعه من هنا، يقتحم الخطاب وسط الكلمات الاجنبية التي تهزها الحوارات والكلمات

والاحكـام والتخطيطـات الاجنبيـة ليشكل في تداخلاتها المع منـدمجـا في البعض ومفتـرقـا عن البعض الآخـر، ومتقـاطعـا مع البعض الثـالث ويمكن لكـل هذا ان يخـدم بشكـل قوي تكـوين الخطـاب وتـوضيـح كل طبقـاتـه السيميـائيـة وتعقـدات تعبيـره وتحولات مظهره الاسلوبي.

يمس اذن التعبيـر الحي الـذي ينـزع في شكل ذاك وفي لحظة تاريخيـة، وفي وسـط اجتمـاعي محـدد، الآف الخيوط الحوارية الحية، والمنسوجة بوعي سوسيو ـ ايديولوجي حول موضوع تعبير ما، كمـا يسـاهم بحيـويـة في الحـوار الاجتمـاعي. اذ يحصل ان يصـدر عنـه التعبيـر: كاستمـراريـة له واستطـراد وهـو لا يتنـاول الموضوع في اقتحام عشوائي له.

وتعـد مفهـومية الموضوع عبر وساطة الخطاب فعلا معقدا لان أي توضيـح لمـوضـوع «مشروط» و«مدرك» هو تعتيم له، عبر راي اجتمـاعي متعـدد ـ اللغات في كلام الاخرين عن موضوعه وهكذا يدخـل الخطـاب في اللعبة المعقدة للمضيء المعتم ويتم اشباعه بذلـك كمـا يكشف عن ملامحه السيميائية الخاصة. وتتعقد هذه المفهـوميـة بتداخل حواري داخل الموضوع ومع مختلف عناصر وعيه الاجتماعي والشفوي والتمثيلية الادبية و«صورة» الموضوع التي يمكنها ان تكون متضمنة للعبة المقصد الشفوي الذي تتلاقى وتندمج به، وتنشط وتنظم من خلاله.

واذا ما قدمنـا مقصـد الخطـاب، وبعبـارة أخـرى اذا ما قدمنـا توجيهـه على موضـوعـه كمحور مشع، فلان بامكاننا تفسير اللعبة الحية واللا ـ محاكية للالوان والاضواء في واجهات الصور. التي تتم عبـر انكسـار اشعة «الخطاب ـ المحور» لا في الموضوع ذاته (كلعبة للصورة ـ الكناية) للخطاب الشاعري بالمعنى الضيق. . . ولكن ضمن كلمات واحكام ونبرات اجنبية، يخترقها هذا المحور المتـوجـه نحـو المـوضـوع: اذ يحرك الجو الاجتماعي للخطاب المحيط بموضوعه واجهات صورته.

ولشق الطـريق نحـو معنـاه، يجتـاز الخطـاب اوساطا تعبيرية ونبـرات اجنبيـة في اتحـاد مع بعض عنـاصره واختلاف مع اخرى وضمن هذا السياق الحواري يمكنه اعطاء شكل قار لصورته ولاسلوبياته.

هذه هي بالضبط صورة الفن الادبي النثري وخاصة صورة النثر الـروائي حيث يظهر المقصد المباشر والتلقائي للخص   في مناخ الـروايـة ساذجا وغير مقبول ومستحيلا اجمالا لان السذاجة ذاتها حينمـا يتعلق الامـر بروايـة حقيقية لا يمكنها ان تنفلت من الطابع الجدالي الداخلي اذ تصبح هي ذاتها حوارية (كما عند العاطفيين وعنـد شاتـوبـريان وتولستوي). والحق ان بامكان صورة حوارية من هذا القبيـل ان تجـد مكانتها (دو. ا عطاء نبرة) في كل الانواع الشـاعـريـة، وحتى داخـل الشعـر الا انها تنمو في النوع الروائي وحـده وتصبـح معقـدة وعميقـة كمـا تبلغ في نفس الـوقت درجـة اتقانها الادبي.

وتلعب في التمثيليـة الشـاعـريـة بالمعنى الدقيق (في الصورة الكنـايـة) الحـركة (اي دينامية كلمة الصورة) بين الكلمة والشيء (تحت كل مظهـر). اذ تنسـاب الكلمـة في غنى لا ينض ،، وفي تعـدد الاشكـال المتناقضة للموضوع ذاته وفي طبيعته «العذراء» و «غيـر المكتشفـة» لهـذا لا يقتـرح المـوضـوع شيئـاً خارج حدود سيـاقـه، بل يوضح كنوز اللغة ذاتها. من هنا تنسى الكلمة تاريخ المفهوم الشفوي المتناقضة في موضوعه وكذلك الحاضر المتعدد اللغات لهذا المفهوم.

وعلى عكس ذلـك يكشف بالنسبـة للفنـان النـاثـر، عن تعدد ـ الاشكـال الاجتمـاعيـة والمتعـددة اللغـات باسمـاء وتعـريفـات وتقـديرات اذ بدل امتلاء لا يستنزف الموضوع ذاته يكتشف الناثر عديدا من السبل والطرق والممرات التي يعلم عليهما الوعي الاجتماعي.

ويكتشـف النـاثـر في نفس الوقت اكتشافه للتناقضات الداخلية للمـوضـوع ذاته وحولهِ لغات اجتماعية متنوعة، وخليط بابل الذي يظهـر حول كل موضـوع وهـو نقطـة تعارض الاصوات المختلفة التي يحتفـظ فيهـا النـاثـر بصـوتـه: الـذي تبدع من أجله اصوات اخـرى ذات رصيـد ضـروري لا يمكن الالمـام بنثـره الادبي خارجهـا. ويشيـد الفنـان النـاثر هذا التعدد اللغوي والاجتماعي حول المـوضـوع الى نهـاية الصورة الملقحة بالنبرات الحوارية،

والتي يرتب لكل اصواتها وكل نبر أساسي من تعدد لغاتها بمهارة فنية .

ولكن (وكما قلنا بذلك) لا يمكن لاي خطاب نثر أدبي ـ سواء كان يوميا او بلاغيا أو علميا ـ ان ينقصه التوجه الى «المقول السابق» و «المعروف» و «الرأي العام» ، الخ .

ويعد التوجه الحواري للخطاب مظهر خاصا لكل خطاب بالطبع فهو اثبات طبيعي لكل كلمة حيّة لان الخطاب تعترض كل سبله نحو الموضوع . وفي كل الاتجاهات خطابات «اجنبية» اخرى ، اذ لا يمكنه تجنب فعل حي ومكثف حوله فآدم وحده وفي اسطورية هو الذي يتعرض بكلمته الاولى لعالم عذري لم يوضع موضع تساؤل بعد فوحده آدم المتوحد يمكنه التلافي لا الكامل لهذا التوجه الحواري نحو الموضوع عبر الكلام الآخرين اذ لم يمنح هذا الخطاب البشري الملموس والتاريخي وغير القابل للتلافي الا بطريقة عرفية محدودة .

ومن المستغرب ان تستهدف فلسفة اللغة واللسانيات بالضبط هذه الوضعية الاصطناعية والعرفية للخطاب المنزوع من حواره انطلاقا من اعتبار طبيعية ذلك (وفي ادعاء لاسبقية الحوار على المونولوج غالبا) . اذ درس الحوار كشكل تركيبي لبنية الكلمة فقط في تجاهل للحوارية الداخلية للخطاب (في الرد كما في التعبير المونولوجي) ، والتي تقتحم كل بنيته عبر طبقاتها السيميائية والتعبيرية مع ان هذه الحوارية الداخلية للخطاب تتوفر على قوة اسلوبية هائلة اذ تجد الحوارية الداخلية للخطاب تعبيرها في خصوصيات سيميائية وصرفية وتركيبية متتابعة لم تدرسها اللسانيات والاسلوبية الى يومنا هذا (ولم تدرس بالاضافة الى باقي مادرسته خصوصيات السيميائية في الحوار العادي) .

ويتولد الخطاب في الحوار كرد فعل حي كما يتكون في حركة حوارية متبادلة مع كلمة الآخرين داخل الموضوع ، اذ يكون الخطاب موضوعه بفضل الحوار . ولا يستنفذ هذا مسألة الحوارية الداخلية للخطاب الذي لا يصادف خطاب الآخرين في الموضوع فقط بل ان كل خطاب موجه نحو جواب ولا يمكنه الافلات من التأثير العميق لخطاب الاجابة المنتظرة ـ اذ يلتفت الخطاب الحي في اللغة العادية وبشكل مباشر وحاد نحو الخطاب كجواب مستقبلي : يحث على هذا الجواب ويدفع به ويذهب في لقياه وفي تكونه عبر مجال «المقول السابق» حيث يتحدد الخطاب بالجواب في نفس الوقت الذي لم يقل فيه بعد بل يلتمس نفسه في المتوقع وكذلك بالنسبة لكل حوار حي وتثبت كل الاشكال البلاغية والمونولوجية ببنيانها المركبة في محاور واجوبة ، اذ تعد هذه عادة خصوصية تكوينية اساسية للخطاب البلاغي .

والحق ان للبلاغة بثبات علاقتها بمحاور ملموس والمكان التي نمنحها لها تندرج في البنية الخارجية للخطاب البلاغي . من هنا يعد التوجه نحو الجواب واضحا وملموسا ومعترفا به . وقد اهتم اللسانيون بهذا التوجه الصريح نحو المخاطب وجوابه في الحوار العادي وفي الاشكال البلاغية . ولكنهم توقفوا هنا كذلك عند الاشكال التركيبية التي تتموضع المخاطب ، دون بحث عن تأثيره في الطبقات العميقة للمعنى وللاسلوب . ولم يعتد بغير مظاهر الاسلوب التي فرضتها متطلبات الفهم والوضوح اي باولئك الذين حرموا من الحوار الداخلي ولا يهتمون بالمخاطب الا كشخص يفهم سلبيا ولكنه لا يرد ولا يعترض بحركية من ثم ، فكل كلام كيفما كان الا وهو موجه نحو جواب تفهمي الا ان هذا التوجه لا يتفرد بفعل مستقل ولا يبرز من التركيب . وبذلك يعد الفهم المتبادل قوة اساسية تساهم في تكوين الخطاب : وهو فهم حركي يدركه الخطاب كمقاومة او تعضيد او اغناء .

ولا تعرف فلسفة اللغة واللسانيات غير الفهم السلبي للخطاب وبالاخص في مستواه العام للغة اي فهم المعنى المجرد للتعبير لا المعنى الحالي .

ويدرك المعنى اللساني لتعبير ما ، اساسا من اللغة ومعناها الواقعي ، وانطلاقا من تعابير أخرى ملموسة حول نفس التيم . وانطلاق من اراء أخرى ووجهات نظر وتقديرات في اللغة المتنوعة وبتعبير آخر (يتم الادراك) على اساس كل ما يعقد سبل الخطابات نحو موضوعها وتتقدم هذه الوسائط المتعددة اللغات بكلماتها «الاجنبية» الى القارىء لا من خلال الموضوع ، بل من خلال المخاطب كاساس تقديري مثقل بالاجوبة والتعارضات

وكـل تعبيـر يتـوجه نحو هذا الاساس غير اللساني الذي هو غيري وتعبيـري انـه اذن لقاء جديد بين التعبير وكلام الآخر، ذلك الذي يمارس تاثيرا آخر على لسانه واسلوبه.

وليس التعبير السالب للمعنى اللساني واحداً: بل هو احد عناصره التجريدية، لأن أي فهم فائق المحسوسية الا ويعد سلبيا في معنى تعبيره وما يرسمه للقاريء اذا ما ظل سلبيا وتكراريا لانه لن يحمل اي شيء لفهم الخطاب، ولن يصنع اكثر من تثنيته مستهدفا اعادة ـ انتاج ما فهم مسبقا ولا يتجاوز الفهم السياق ولا يغني المفهوم في شيء. لهذا لا يضيف الفهم السلبي اي عنصر جديد الى كلام القاريء حتى وهو يأخذ في اعتباره لان المتطلبات الوحيدة، والسلبية المحضة التي في امكانها اخراج (صاحبها) من المفهوم السلبي تستدعي وضوحا كبيرا، وقوة اقناع واستعدادية، الخ.. نترك القاريء في سياقه وفي منظوره الخاص دون اخراجه من حدوده وهي ملازمة لخطابه ولا تمس باستقلاليته.

ويعد كل فهم ملموس فعالا في الحياة الواقعية للغة الكلام: اذ يدمج ما عليه ان يفهم ضمن منظور غيرية وتعبيرية خاصة، ترتبط بالجواب والملاءمة وغيرية محفزة. وتعود الاسبقية الى الجواب بمعنى من المعاني كمبدأ فعال: يخلق ارضية ملائمة للفهم تعمل على تحضير ذلك بطريقة دينامية ومثيرة للاهتمام وهكذا فلا ينضج الفهم الا داخل الاجوبة ويمتزج الفهم والجواب جدليا كما يتشارطان بالتبادل ويستحيل ان يوجد احدهما دون الآخر.

ويقوم الفهم الفعال بعمله على اسهام ما علينا ان نفهمه في المنظورات الجديدة للذي يفهم عبر انجاز تتابع من العلاقات المتبادلة والمعقدة للتناغمات والتنافرات مع ما هو مفهوم، في اغتناء بعناصر جديدة.

ويعتمد القاريء على هذا الفهم بالذات، لهذا كان توجهه نحو المحاور توجهها نحو المنظور الخاص ونحو عالم هذا الاخير. حتى يدخل في خطابه عناصر جديدة مما يعطي مكانا لحركة متبادلة لسياقات مختلفة ووجهات نظر ومنظورات وانساق تعبير تبرز مختلف «الكلام» الاجتماعي.

ويبحث القاريء عن توجيه خطابه عبر وجهة نظره محددا منظور الذي يفهم كما يدخل في علاقة حوارية مع بعض مظاهره، مقتحما المنظور الاجنبي لمخاطبه مكونا تعبيره فوق ارضية اجنبية وعلى اساس ادراكي لمحدثه.

من ثم تميز الخطاب مظاهر جديدة من الحوارية الداخلية تختلف عن تلك التي تعرف في علاقتها بكلام الاخرين في الموضوع ذاته. اذ ليس الموضوع هنا هو ما يخدم اللقاء بل ما يخدمه هو المنظور الذاتي للمحاور وتحمل هذه الحوارية كذلك طابعا اكثر ذاتية واكثر سيكولوجية و (غالبا) ما يكون هذا الطابع عرضيا وتقليديا احيانا، ومثيرا للجدال احيانا اخرى. ويمكن في الغالي وخاصة في الاشكال البلاغية لهذا التوجه نحو المستمع والحوارية الداخلية التي تروي، يمكن اخفاء الموضوع: فاقناع المخاطب الملموس مشكلا يحوّل الخطاب عن عمله الابداعي وعن الموضوع ذاته.

ويمكن لعلاقة الحوارية بكلام غيري في الموضوع وبكلام غيري في الجواب المقدم للمحاور بحكم اختلافهما الجوهري، مما ينتج عنه اثار اسلوبية متميزة في الخطاب (يمكنهما اذن) ان يشتبكا بشدة لحد صعوبة تمييز الواحد عن الآخر في التحليل الاسلوبي وهكذا يتميز الخطاب عند تولستوي بحوارية داخلية صرفة في الموضوع كما في منظور القاريء. اذ يدرك تولستوي بطريقة حادة الخصوصيات السيميائية والتعبيرية.

ويتحد خطا الحوار (المصبوغين بالجدال في اغلب الحالات) في اسلوب تولستوي: لتلاؤم خطابه في التعابير الاكثر «غنائية» وفي اوصافه الاكثر «ملحمية» (وغالبا مالا يتلاءم) مع مختلف مظاهر الوعي الاجتماعي والشفوي المتعدد اللغات والذي يعطل الموضوع ويدخل هذا الخطاب في نفس الوقت وبطريقة جدالية في المنظور الغيري والقيمي للقاريء مستهدفا ضرب وتحطيم الاساس الادراكي كمفهومه النشيط وفي هذا السياق يعد تولستوي وارثا للقرن الثامن عشر وخاصة لقرن روسو.

ويعود الى هذا تقلص الوعي الاجتماعي المتعدد ـ الاصوات في تجادل يختزل الى وعي معاصره المباشر والى ايامه لا الى عصره وهكذا نخلص الى اقصى تجسيد للحوار (الذي يكاد يكون جداليا دائما).

وتفترض هذه الحوارية كذلك في ادراكها الواضح ضمن الطابع التعبيري لاسلوب تولستوي اعطاء ملخص تاريخ - ادبي: اذ لا نعرف بالضبط كيف يتلاءم نبرما اولا يتلاءم مع ان النبرو اللانبر يكونان معا طرفاء من متطلبات الاسلوب. والحق ان هذا التجسيد الاقصى (يكاد يكون احيانا تجسيد مسلسل) يلازم المظاهر الثانوية وانسجامات الحوار الداخلي للخطاب عند تولستوي.

وتكون العلاقات والخطاب وتعبير الغيرية، عبر تظاهرات الحوار الداخلي للخطاب (الذي نميزه عن الحوار الخارجي المركب)، تكون جزئية من دواعي الاسلوب. ويشتمل الاسلوب عضويا على هذه العناصر الخاصة، في علاقة مع عناصر السياق «الاجنبي». حيث تكيف السياسة الداخلية للاسلوب (تلازم العناصر) بسياستها الخارجية (العلاقات بخطاب الغير) لان الخطاب يعيش ضمن سياقه وسياق الغير.

وتعد الحياة الثنائية جوابا في كل حوار واقعي يتكون ويدرك في سياق حوار كلي، مكون من عناصر ذاتية (من وجهة نظر القاريء)، و «غيرية» (من وجهة نظر المشارك). ومن هذا السياق المختلط للخطابات «الذاتية» و «الاجنبية» لا يمكننا انتزاع اي جواب دون ان نضيع معناه ونبره انه جزء عضوي من كل متعدد الاصوات.

رأينا اذن ان ظاهرة الحوارية الداخلية تتردد في كل مجالات الكلام الحي. واذا كانت الحوارية تتفرد في النثر الخارج - ادبي (المستأنس والبلاغي والعلمي) بفعل مستقل عادة، وتنتشر في حوار مباشر او الى اشكال اخرى مركبة ومعبر عنها عبر نصوص وجد الات مع كلام الغير، فكن الحوارية على العكس من ذلك في النثر الادبي وخاصة في الرواية، تتضمن في داخلها صياغة مفهومية لموضوعها وتعبيرها بمساعدة الخطاب عاملة على تحويل سيميائية وبنية الخطاب. ويصبح تبادل التوجيه الحواري هنا كحدث للخطاب نفسه لانعاشه اياه وجعله دراميا في كل عناصره الداخلية وفي اغلب الانواع الشاعرية (بالمعنى الضيق للمصطلح) لا تستعمل الحوارية الداخلية كما قلنا ذلك بطريقة ادبية لعدم دخولها في «الموضوع الجمالي» للعمل بل تذوب عرفيا في الخطاب الشاعري، وتصبح هذه الحوارية بالتالي في الرواية احد المظاهر الرئيسية للاسلوب النثري تساعد على انجاز ادبي خاص.

لا يمكن اذن للحوارية الداخلية ان تصبح هذه القوة الابداعية للشكل الا عبر اخصابها للانشقاق والتناقض الفردي بواسطة تعدد - اللغات الاجتماعية، اذ تهيمن الانسجامات الحوارية على كل القمم السيميائية للخطاب (كما في الانواع البلاغية) مقتحمة طبقاته العميقة ومحورة اللغة ذاتها وكذا رؤيتها للعالم (الشكل الداخلي للخطاب) حيث يتولد حوار الاصوات تلقائيا من الحوار الاجتماعي لـ «اللغات» ويبدا تعبير الغير في نبرة كلغة «اجنبية» اجتماعيا، ويصبح توجه الخطاب الى التعابير «الاجنبية» في حدود اللغة الوطنية الواحدة.

ولا تستعمل في الانواع الشاعرية (بالمعنى الضيق) الحوارية الطبيعية للخطاب الادبي، اذ يكتفي الخطاب بذاته ولا يفترض تعابير الغير خارج حدوده مادام الاسلوب الشاعري يستلب عرفيا في كل فعل متبادل بينه وبين خطاب الغير، وفي كل «نظرة» نحو خطاب الآخر.

وتعد كل نظرة كيفما كانت الى اللغات الاجنبية والى امكانية كلمات اخرى وسيميائية اخرى واشكال نحوية اخرى ووجهات نظر لسانية نظرة اجنبية عن الاسلوب الشاعري. ويتجاهل من هنا الاسلوب الشاعري الشعور بمحدودية وبتاريخانية واجتماعية وخصوصية لغته الخاصة. وهو يتجاهل بذلك كل علاقة نقدية مقيدة للغته الخاصة كواحدة من اللغات المختلفة في تعدد اللغة وفي العلاقة بهذا الارتباط لا يمنح نفسه كليا ولا يمنح كل معناه للغة ما. وبالطبع لا يمكن ان يتجاهل شاعر وجد تاريخيا، واحيط بتعدد - لغوي وتعدد الاصوات الحية هذه العلاقة بلغته دون ان يجد لها مكانا في الاسلوب الشاعري لاعماله دون تحطيمها ودون ان يترجم ذلك الى نثر ودون تحويل للشاعر الى ناثر.

وهكذا يتحقق الوعي الادبي كاملا في لغة الانواع الشاعرية (اي كل مقاصد تعبير الكاتب) ويلازمها ويعبر من خلالها مباشرة وبتلقائية دون تقنيات ولا ابعاد.

وتعد لغة الشاعر لغته ذاتها، التي يتحقق فيها كلياودون

تجزئة. فهو يستعمل كل شكل وكل كلمة وكل تعبير في معانيها المباشرة («دون اقواس» لكي يقول) أي كتعبير محظ وتلقائي لخطاطته. وكيفما كانت «الالام التعبيرية»، التي يعاني منها الشاعر في ابداعه فلغة عمل المبدع هي اداة طيعة كليا لمشروعه ككاتب. اذ تتحقق اللغة في العمل الشاعري كثبات وتاكيد يجمع الكل لان الشاعر يرى ويفهم ويتأمل عبرها وعبر اشكالها الداخلية. فلا شيء يحثه حين يعبر عن رغبته في استدعاء لغة «اخرى» «اجنبية». لان لغة النوع الشاعري هي عالم فردي واحادي ولا يوجد اي شيء خارجها، من هنا، تعد العوالم اللسانية الدالة والتعبيرية في نفس الان، غير مقبولة في الاسلوب الشاعري عضويا. اذ يعبر عالم الشعر، كيفما كانت التناقضات والمعارك اليائسة التي يكتشفها الشاعر بخطاب احادي غير مفند وتظل التناقضات والمعارك والشكوك في الافكار والانفعالات قائمة لكنها لا تعبر اللغة اذ على لغة الشك ان تكون لغة التاكيد ويتطلب الاسلوب الشاعري اساسا مسؤولية مدركة ومباشرة للشاعر بلغة كل العمل باعتبارها لغته اذ عليه ان يتعاطف كليا مع كل عناصرها، ونبراتها ومفارقاتها حتى وهو في خدمة لغة واحدة ووعي لساني واحد، اذ لا يمكن للشاعر ان يعارض وعيه الشاعري بمشاريعه الخاصة باللغة التي يتعامل معها لانه يوجد كليا ولا يمكنه في حدود اسلوبه ان يصنع منه موضوع اقناع او تأمل او علاقة.

اذ تعطاه اللغة من الداخل لا من الخارج بمقدار ما ينجز نواياه في خصوصيته وحدوده الموضوعية. وفي حدود الاسلوب الشاعري تصبح النوايا المباشرة، ودون تحفظ والمقبولة كليا في اللغة غير ملائمة لتقديمه الموضوعي (كواقع لساني محدد اجتماعيا وتاريخيا). فالوحدة وتوحد اللغة من شرطي الفردانية المباشرة ومقصدية اسلوب الشاعري والاحتفاظ به في المونولوج.

وهذا لا يعني بالطبع عدم امكانية اقتحام «الكلام» المختلف واللغة الاجنبية للعمل الشاعري، «الصغرى» النقد والكوميديا الخ. الا انه يمكن لتعدد ـ لغات (لغات اخرى سوسيو ـ ايديولوجية) ان تندمج في الانواع الشاعرية المحضة وبالضبط في كلام الشخوص الا ان تعدد ـ اللغات يتوضح اجمالا لا كشيء اذ ليس في نفس مستوى اللغة الواقعية للعمل: فالاشارة التي يمثلها الشخص هي ما يقدم لا الكلمة من هنا لا تدخل عناصر تعدد ـ اللغات ضمن قوانين لغة اخرى تحمل نفس وجهات النظر، وتسمح بقول مالا يمكن قوله في لغته الخاصة.

ويتحدث الشاعر كذلك في لغته الخاصة عما هو اجنبي عنه ولتوضيح عالم اجنبي، فهو لا يلتجيء أبدا الى لغة الآخرين كلغة ملائمة لهذا العالم، وسنرى فيما يخص الناثر انه يحاول ان يقول بلغة الآخرين ما يهمه شخصيا (مثال اللغة غير الادبية لساردما او لممثل جماعة سوسيو ـ ايديولوجية)، اذ يحدث له غالبا ان يقيس عالمه الخاص بالمقياس اللساني للغير.

وتبعا للضرورات المحللة تصبح اللغة الشاعرية حين تبلغ حدها الاسلوبي الاقصى سلطوية غالبا ودوغماتية ومحافظة، وتقيم الحواجز اتقاء تأثير العاميات الاجتماعية غير الادبية. ويمكن من هنا ايجاد فكرة «لغة شاعرية» خاصة و «لغة الالهية» و «لغة شاعرية تبشيرية» الخ في مادة الشعر.

ومن الملاحظ ان الشاعر في رفضه للغة ادبية ما، يحلم بابداع اصطناعي جديد للغة الشاعرية اكثر مما يحبذ النجوء الى العاميات الاجتماعية المتواجدة. اذ تعد اللغات الاجتماعية موضوعية ومطبوعة واقليمية ومحدودة اجتماعية الا ان لغة الشعر المبدعة اصطناعيا تصبح مباشرة ومقصدية وتأكيدية واحادية وفردية. وهكذا كان الامر في بداية القرن العشرين، حين بدأ الناثرون الروس في ابداء اهتمام كامل بالعاميات و «القصة المباشرة».

وكان الرمزيون (امثال: بالموت (Balmaut) وڤ. ايڤانوڤ (Ivanov) ثم المستقبليون يحلمون بابداع «لغة خاصة» للشعر وقاموا بمحاولات للوصول الى ذلك على غرار ما انجزه ف. خلينكوف (V. khlehnikov) وتعد فكرة لغة موحدة وخاصة للشعر بمثابة «مبدأ فلسفي» طوباوي يطبع الفعل الشعري: اذ يتأسس على شروط ومتطلبات واقعية الاسلوب الشاعري التي تكتفي بلغة مقصدية واحدة ومباشرة، تدرك من خلالها اللغات الاخرى (لغات الكلام ولغات الاعمال والنثر الخ) كما لو كانت موضوعية وغير معادلة لها. وتعبر فكرة «لغة شاعرية» خاصة دائما، عن نفس

مفهوم العالم اللساني المؤسلب.

فاللغة بحكم انها وسيط حي وملموس يعيش من خلالها وعي فنان الكلمة. وهي ليست وحيدة ابدا وتفردها يأتي كسياق نحوي مجرد لاشكال معيارية محولة عن الادراكات الايديولوجية الملموسة والمفعمة بها، وعن التطور التاريخي الملح للغة الحية، اذ تخلق الحياة الاجتماعية المعيشة والمستقبل التاريخي داخل اللغة الوطنية المجردة والوحيدة، عديدا من العوالم الملموسة والمنظورات ذات العناصر المتشابهة والمجردة للغة، والتي تهتم بمختلف المضامين الدلالية البديهية والتي تعدي بشكل مغاير.

فاللغة الادبية، ذاتها متكلمة أو مكتوبة بحكم انها فريدة لا بحسب مقاييسها العامة، واللسانية المجردة فهي تعد . . خلال اشكال التأويل متفرعة ومتعددة في لغاتها من خلال مظهرها الملموس والدلالي والتعبيري في غيرتها.

ويتحدد هذا التفرع قبل كل شيء. من خلال التنظيمات الخاصة للانواع. فكل خط لغة (أكان معجميا او دلاليا او صرفيا او غير ذلك) الا ويلتحم بالمقاصد وبالنظام العام لبروز نوع من الانواع: الشفوية والصحافية، والادبية، السفلى (كالرواية - المسلسل)، والانواع المتنوعة للادب الكبير. وتتخذ بعض خطوط اللغة الرائحة الخاصة لنوعها ملتحمة بوجهات نظرها وخطواتها، واشكال تفكيرها واختلافاتها وايقاعاتها. . .

■■

في اعدادنا القادمة

■ دراسات

البنية والرؤيا: التجسيد الأيقوني	د. كمال أبو ديب
(مالك الحزين) وحلم ليلة شتاء	د. عبد الحميد ابراهيم
نحو مسرح عربي جديد	د. عمر الطالب
لوركا في شعر شاعرين عراقيين	د. لوث غاريتا قسطنطيون
الرؤية الاجتماعية في أدب الأطفال	ترجمة: عباس العويني

■ قصص

الأفعى	بديعة أمين
الأنشوطة	أحمد المديني
جداران	صلاح الأنصاري
كانت أولى أيام الخريف	مصطفى الفارسي
فراشة الشاعر الليلية	منير عبد الأمير
أغنية السفر البعيد	محمد مزيد

■ قصائد

كرنفال الحصان القتيل	يوسف عبد العزيز
قصيدتان	خليل الأسدي
قصائد مترجمة من ريتسوس	فخري صالح
الألفة	محفوظ داود سلمان

مكـــــــــاشفة

■ منذر الجبوري

نجلس الآن
وجهاً لوجه
ومرآتنا واحدهْ

. . . . .

انت تنظرني
وانا اتفحص
نظرتكَ الجامدهْ

. . . . . .

كل شيء سدى
غير هذا الزجاج
الذي نلتقي فوقه
صورةً شاهدهْ

ماالذي يتنفس
مابين عينيك
والقلبِ
والكفِّ

او . . .
ماالذي يتنفس بين هذي الخطا
والذي يتنفس بين الطريقْ
اما تعبت منك
عينٌ
وقلبٌ
وكفٌ
اما استشهد الماء
بين الحريقْ . .

تلك مرآتنا
تتلصص
ثم تلعننا
ثم تهوي
على حلمنا
. . . . . .

تلك مرآتنا
تتشظّى
وتوميء :
انهما شاعران قد اختلفا
ثم ضمّهما عالم من جنون

. . . . .

فآبعد الوهم
هذا زمان
يساكن بين الضحية والقاتلين
وهذا زمان
يبارك ثرثاره
ويستنطق الصامت

فابعِدِ الوهم
يانصف وجهي
ويأكلُ هذي الظنونْ

فالمدى قاتلٌ
وانا غفلةٌ
والهو اء عيونْ

■ ■

نماذج البناء الفني في شعر احمد عبدالمعطي حجازي

■ محمد صابر عبيد

تحتل قضية البناء أهمية كبرى على صعيد تطوير القصيدة العربية، إذ يمكن للشاعر المجيد بوساطة أنماط البناء المتعددة، والمتطورة باستمرار، من تطوير أدواته، وتوفير أحدث السبل للتعبير المتطور عن تجربته، فتسقطها في أسر النمطية، التي تستمد جمالياتها من السائد والشائع والمألوف، إذ «إن الحال الشعرية وما صاحبها من توقد ذهني وإيقاعية ملحّة، تسرع الى قوالب مألوفة، محددة بجاذبيتها ألموسيقية، ومحددة بصداها في النفوس، وكذلك بمضمونها المقرر. والشاعر الكبير هو الذي يلتفت إلى تلك المشكلة أشد الالتفات، ويحرص على أن لا يجعل لانفعاله هذه القوالب المكرورة، بل قد يكون له قاموسه التعبيري الخاص به، من غير أن يجتر الصور اللغوية التي عرض لها من قبل»[1] وبالتالي يمكن له أن يحقق تميزاً وتفرداً يتمخضان عن شخصية شعرية، هي أول ما يطمح الشاعر الجاد إلى تحقيقه.

وربما يكون أحمد عبدالمعطي حجازي واحداً من الشعراء، الذين جمعوا في تجاربهم بين الاصالة والمعاصرة في اساليبهم الشعرية، فهو «يجمع بطريقة قد تكون تلقائية، خصوصيات أسلوبية ذات جدّة عصرية، بخصوصيات أسلوبية في منتهى التقليدية»[2].

إن العلاقة بين البناء والتجربة يجب ان تكون جدلية، لأن أي خلل يعتمد إغلاق حالة التوازن والتكافؤ بينهما، من شأنه ان يجعل نمو العملية الابداعية ناقصاً. فـ«الشكل هو التركيبة المادية او البناء الشكلي، الذي يحد المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه، في محافظة منه على المحتوى الفكري للمضمون. والعلاقة بين المضمون والشكل في الفن، تعادل وتشبه هيئة الكلمة ومعناها.»[3] غير ان هذه النتيجة التي تعتمد التوازن في العلاقة، لا تتم من خلال الالتقاء المنسجم لطرفي العملية الابداعية حسب، إنما هنالك عنصر، يعد في غاية الأهمية، يجب أن يضبط عملية الالتقاء ويحرّك موازناتها، ألا وهو «حركة القصيدة وطريقة تكوّنها، وعلاقة أجزائها ببعضها، والأصوات

الـداخليـة فيهـا، أهي متقـابلة ام متتـابعة، أم متجمعة حول بؤرة واحــدة. ثم صورهـا وطبيعـة الصـور وأبعـادهـا، وتـراكب هذه الصور، وهي كلها من عناصر الشكل في القصيدة الحديثة»[٤].

وغالبا ما تلجأ القصيدة لا سيما «في مرحلتها الأخيرة، إلى نوع جديد من الحركة الداخلية، لا يتم وفقاً للمنطق الصوري، ولكن طبقاً لديـالكتيـك شديـد التشابك والتعقيد، يتم فيه حوار جدلي عميق بين الجـزئيـات المختلفـة للعمـل الشعـري، ويفقـد فيـه المتلقي خاصّية الاشباع المستمر لتوقعاته ذات الطابع الاستطرادي»[٥]. وبهذا يمكن القول إن الشعراء الروّاد، ومنهم أحمد عبدالمعطي حجازي، كانوا قد دخلوا في امتحان حقيقي، للخروج من أسر السائد والمألوف في عملية البناء. فهم يستندون من جهـة على تراثهم الشعـري الأصيـل، الـذي وفـرّ لهم نمطاً «كلاسياً» واحداً، استمر مئات السنين، فأثبت حضوره في الذائقة العـربيـة، ويتطلعـون من جهة أخرى، إلى نماذج البناء الحديث في القصيـدة العـالميـة، إذ تسنّى لبعضهم ـ من الـذين عرفوا لغة أجنبيـة ـ الاطـلاع عليهـا، في حين اطلع القسم الآخـر عليها عن طريق التـرجمـة. فتعـددت بذلـك الاتجـاهـات الفنية، وتنوّعت أنماط البناء.

وكـان الشـاعر احمد عبد المعطي حجازي، من الذين حاولوا المـزج بين مجموعـة الانماط البنائية المتاحة، للخروج بنموذج شعري ناجح. وأحسب ان القصيدة المجيدة، تستلزم أكبر حشد ممكن من نمـاذج البنـاء، بشـرط توفـر حالـة من الانسجـام التـام والتلاقي في معطيات البناء المتعددة.

ومن خلال دراستنا لشعر حجازي، استطعنا ان نميز بين نماذج البناء الفني، على النحو الآتي:

البناء التوقيعي

يعتمـد البنـاء التـوقيعي في القصيـدة الحـديثـة على الضـربة الشعــريــة، التي تحقق أكبـر قدر ممكن من التـركيـز والتكثيف، بالشكل الذي يستوعب عموم التجربة بأقل مساحة كتابية ممكنة. والشاعر الأصيل المبدع هو الذي «يهتم بخاصيتي الايجاز والتخطيط»[١٦]، ويكون قادراً كما يقول أرشيبالد مَكليش على ان «يأسر السماء والأرض داخل قفص الشكل»[٧].



■ احمد عبد المعطي حجازي

غير أن طبيعـة البنـاء يجب أن تخضع لطبيعة التجربة، ودرجة حسـاسيتهـا ونضجهـا بالنسبة لطبيعة الشاعر الخاصة، بوصف ان لكـل عمـل ابـداعي «شكله الفني الخـاص به، الذي يمليه على نفسه، والذي يتمشىٰ مع طبيعته الذاتية»[٨].

وأحسب ان هذا النمـوذج المتقـدم من البناء الشعري «وإن بدا سهـلًا، إلّا انـه يفشل فيٰ احداث التأثير المطلوب، إن لم يحسن التكثيف واختيـار اللقطـة الغـريبـة والمتميـزة، واعتماد الصدمة او المفـارقـة، تعـويضـاً عن الاشباع الذي توفره القصائد التي ترصد بأناة تجربة شعرية كاملة»[٩]. إذ يحتاج الشاعر فيه قدرة فنية كبيرة على الاقتصـاد في اللغـة والصـور وحـذف جميـع الـزوائـد والاستطـالات، التي لا تضيف شيئاً الى عمـوم القصيـدة. وأكاد أزعم أن شاعـرنـا احمـد عبدالمعطي حجـازي، لم تتوفر له هذه القدرة المتمكنة، إلّا في ديوانه الأخير «كائنات مملكة الليل»، إذ انتقلت فيه «التجربـة الشعـريـة من «القصيـدة ـ الموقف»، إلى

«القصيـدة ـ الحـالـة»، التي لا ترتبط بعلاقات محددة، إنما بكم هائـل من العـلاقـات، يصعب الـوقـوف على كيف دلالاتهـا وإيحـائهـا»(١٠). أمّا في قصائده السابقة فلم تكن هناك قصيدة توقيعية، بالمعنى الذي ذهبنا إليه ـ إلّا مانـدر ـ إنّما كان بناء القصيدة القصيرة عنده، يعتمد أساساً على الخاطرة الشعرية، التي يحرّكها الوصف المجرّد أحياناً، والمناخ الشكلي القصصي أحياناً أخرى، كما في قصائد مثل «سلّة ليمون ـ أنا والمدينة ـ اغنية انتظار» من ديوان «مدينة بلا قلب»، و«السجن ـ البطل ـ نهاية» من ديوان «لم يبق إلّا الاعتراف و«المجد للكلمة» من ديوان «أوراس»، و«الجسد ـ خبر» من ديوان «مرثية للعمر الجميل» وغيرها. وربما كان لاستجابات الشاعر المتنوعة في علاقته بالمدينة، أثر مهم في تباين أبنية هذه القصائد وتبعثر بعضها، لأن طبيعة التوتر والتحدي الذي عاشه الشاعر في المدينة، لابد له أن يؤثر في اشكال البناء.

ولعل قصيدة «بطالة» هي أوضح نموذج للبناء التوقيعي، ظهر في ديوان «كائنات مملكة الليل»، ففيها اقتصاد شديد في اللغة، واختزال كبير في المشاعر، تعتمد الضربة الأولى، التي تحقق أكبر قدر ممكن من الايحاء.

(انا، والثورة العربية/ نبحث عن عمل في شوارع
باريس، / نبحث عن غرفة، / نتسكع في شمس
أبريل/ . . . .)(١١).

ثم يترك للضربة نهاية مفتوحة، تتمثل في النقاط «. . . . . .»، التي تركها في ذيل التوقيع الذي تمارسه الضربة الأولى. ثم ينتقل بسرعة إلى تحقيق الضربة الثانية، التي تعد نتيجة نهائية، بعد فاصل «زمني» قصير، يختصر زمن الشاعر الخاص والعام.

(أن زماناً مضى، وزماناً يجيء! / قلت للثورة
العربية: / لابد أن ترجعي أنت، / أمّا أنا / فأنا
هالك/ تحت هذا الرذاذ الدفي!)(١٢).

القصيدة بهذا الشكل تعتمد الضغط على المراكز الحساسة في الموضوع بشكل كبير، لذلك فقد تخلّصت من حالة الانسياح، وانضبطت في حدود «الايجاز والتخطيط»، كما تخلصت في الوقت نفسه من الحس الغنائي العالي، الذي تميزت به قصائد حجازي **الأولى، على الرغم من ظنه أنه لا يزال شاعراً غنائياً، إذ يقول «مهما اتسع مجال العناصر التركيبية في شعري، والعناصر الدرامية، وحتى العناصر الموضوعية، فما يزال للغناء مكان اساس فيه»(١٣) غير أننا نلاحظ أن الغنائية لم يعد لها مكان أساسي في قصائده الأخيرة، رغم عدم خلّوها تماماً من ظلال هذا الحس، وما قصيدة «بطالة» التي تحدثنا عنها، غير دليل واضح على ذلك، شأنها شأن معظم قصائد «كائنات مملكة الليل»، إذ تلاشى فيها «الحس الغنائي الشاحب، واصبح التجريد المشدود نحو المجازي والمطلق هو السائد»(١٤).**

أما قصيدة «تقاطعات» فتعد ـ في تقديري ـ نموذجاً اكثر وضوحاً لرصانة البناء التوقيعي، إذ اعتمدت في بنيتها الأساسية على «المطابقة»، التي تختزل في طرفيها المتناظرين سيّالا كبيرا من المشاعر والعواطف:

(مطر، كخيط الغزل/ يقطعني، وأقطعه/
وشوارع تنصبّ في جسدي وأعبرها! / ويكون
ضوء يلعب البلل الصقيل به/ يفرقه، ويجمعه/
ويكون نهر يقتفي أثري، / وريح مثقل بالغيم
والأصداء، يدفعني، وأدفعه/ ويكون أني حين
القاه.. اضيعه!)(١٥).

إن المونولوج الداخلي هو الذي يحكم فعل المطابقة بين ركني الطباق، ولعل تجسيد الوضع النفسي المتأزم، جاء هنا في أعلى حالات التجريد. وكلّما كان التجريد طاغيا على بنية القصيدة، لتتكثف بشكل لا يسمح لأي مفردة من إقحام نفسها، في هذا البناء الهندسي المتناغم. وهذا الضغط على المفردات، يفجر فيها طاقة كبيرة من الاشعاع والايحاء والترميز، كما هو الحال في «تقاطعات»، التي حقق الشاعر بوساطة التناظر الفعلي والتصويري فيها، أكبر قدر من الايجاز والدقة والعمق، ملخصاً تجربة الغربة والحضارة والقلق والضياع، ببنية توقيعية مكثفة موحية.

ومن الجدير بالذكر ان الكثير من الشعراء المعاصرين، اتجهوا هذا الاتجاه لأسباب عديدة، يتعلق معظمها بطبيعة العصر من

جهة، وبالنمط المتطور للقصيدة العالمية من جهة أخرى، ولعل تأثيرات الشاعر الفرنسي «جاك بريفيرا»، هي من أوضح تأثيرات الشعراء الاوربيين، في القصيدة المعاصرة في هذا المجال.

البناء المقطعي

إن نمط البناء المقطعي في القصيدة الحديثة، يعتمد في بنيته الأساسية على تعدد مراكز الحدث الشعري، أو توزع الحدث الرئيس على عدة محاور، او تجسيد عدة حالات تختلف في مضامينها وطبيعة تجاربها، لكنها تلتقي بعضها البعض بخيط واحد قد يكون غير مرئي. وهذا نمط مهم من الانماط التشكيلية المهمة في الشعر الحديث، والذي يتوقف على أساسها نجاح القصيدة، لأن القصيدة إذا افتقدت التشكيل، فانها «تفتقد الكثير من مبررات وجودها»[١٦].

لذلك لابد للشاعر أن يوفر لتجاربه نماذج تشكيلية متنوعة، لها القابلية والقدرة على الاستجابة لتنوع وتداخل أنماط تجاربه، فالقصيدة الحديثة لم تعد شكلاً جاهزاً، يستقبل كل انواع التجارب، باختلاف نماذجها وحساسياتها، وعمقها، ونضجها، بل هي «عالم ذو أبعاد. عالم متموج متداخل، كثيف بشفافية، عميق بتلألؤ، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها، تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقل بنظامه الخاص»[١٧]

فلكل تجربة نظامها التشكيلي الخاص، الذي يتقرر بفعل من وعي الشاعر الاستثنائي، وهذا النموذج من البناء لا يصلح إلّا لنمط خاص من التجارب، تلك التي تتميز بتعقيدها بعض الشيء.

ويبدو لي ان حجازي مولع بهذا النوع من البناء منذ بداياته الشعرية، فهو غالباً ما يقسم قصيدته إلى مقاطع، لكنها في معظم الاحوال ليس لها ضرورة فنية، لأن المقاطع لا تحمل الاستقلالية الواجب توفرها في هذا النوع من البناء، على مستوى ـ التجربة واللغة والموسيقى ـ، إنما هي قصيدة واحدة شاء الشاعر أن يضعها على الورق بشكل مقاطع، لكنها في حقيقة الأمر لم تكن سوى قصيدة واحدة بمقطع واحد. وهذا الحكم ينسحب على معظم قصائد الديوانين الأولين، وربما كان أنضج نماذج البناء المقطعي، قد ظهر في قصيدة الرحلة إلى الريف» من ديوان «أوراس».

تتألف القصيدة من خمسة مقاطع، يسيطر التجريد والوصف على الثلاثة الأولى منها، على حين تتدخل الغنائيه بحسٍ عال في المقطعين الأخيرين. يصور الشاعر في المقطع الأول حركة «الخارج» على مساحة مكانية محدّدة، تنتظر التغيير:

(محطة في أسفل المدينة/ مسقوفة، تضاء في
نصف النهار/ مواكب المسافرين ضجة حزينة/
وساعة تحصي عذاب الانتظار)[١٨]

ثم يغادر الشاعر في المقطع الثاني «الخارج المكاني» المتسع، إلى «الداخل المكاني»:

الكل متعبون، والدخان/ تغزله أنوفهم، تغزله مدخنة القطار/
العائدون من شوارع الغبار/ من مطحن الأعصاب،
من مائدة القطار/ من المدينة)[١٩]

لكنه ما يلبث في المقطع الثالث، أن يتطلع مرة اخرى إلى الخارج المتحرك، المحطم لبنية المكان المحددة في المقطع الأول:

(خطى خطى، تتابعت خطى القطار/ تخترق
النهار/ أمامنا لا سقف، لا جدار/ أمامنا المدى/
مخضوضر في المغرب الشتوي/ صافي الأخضرار)[٢٠]

ثم ينتقل في المقطع الرابع الى مناجاة الخارج المرتبط بـ «الماضي ـ الذكرى» عبر مونولوج داخلي يجسد مأساته وغربته:

«ايتها الحقول يانقية الالوان/ يابيدر الطائر، يامرعى البهيم يالقمة الانسان. لوانني نزلت الان، فتحت لي الذراع/ لوانني مشيت ما وجدت من يقول: قف/ ياموطني القديم. ويعود في المقطع الاخير ليجعل مساحة الفعل الذاتي، اكثر تخصيصاً ودقة وغنائية:

(يا موطني القديم! / هذا أنا أفتح صدري
للنسيم/ هذا أنا أرسل يني خلف قطعان
الغيوم/.... النفس واهنة/ لكنها تستيقظ الآن

على عطر غريب/ تستنشق الأيام منه، تذكر الأسماء/ تلتمس الدروب/)[22]

المقاطع الثلاثة الأولى تنتهي نهاية واحدة «ترنّح الضجيج في المدى ثم ارتمى سكينة!» تتغير في المقطعين الأخيرين، بوصف أن المقاطع الثلاثة الأولى، تمثل الجزء «الخارجي» من التجربة، في حين تتسلل التجربة إلى جزئها «الداخلي» في المقطعين الأخيرين، إذ يسيطر على حركة الفعل فيهما «المونولوج الداخلي»، وبهذا فقد استقلت المقاطع بواقعها التعبيري، وبفضائها النفسي الخاص، لكنها ارتبطت بخيط واحد من المعاناة المتمثلة باستبطان «القرية ـ الحلم»، التي تعد معادلاً موضوعياً للواقع ـ المأساة.

ان البناء المقطعي في هذه القصيدة، قريب الى أسلوب التقنية السينمائية، المعتمد على اللقطات، التي يتداخل فيها الحاضر بالماضي، بشكل يلغي الحدود الفاصلة بينهما. واحسب ان نجاح الشاعر في بناء قصيدته بهذا الشكل، كان وراء القدرة على تقديم التجربة بشكل أفضل إذ «ان امتياز الشاعر فنياً، اي اكتمال بنائه الفني لقصيدته، أثر من آثار سيطرته على الخلق الشعري السليم، وهو اختفاء الشاعر وراء قصيدته بما فيها من عوامل فنية، هي التي تثيرنا وتبعث فينا الأحاسيس التي ينشدها»[23].

ولعل قصيدة «ثلاث اغنيات للحرب» من ديوان «كائنات مملكة الليل»، جاءت أكثر وضوحاً وتحديداً في بنائها المقطعي، إذ بنيت على ثلاثة مقاطع منفصلة، بعنوانات محددة مرقمة، يحاول الشاعر في المقطع الأول «١ـ الحديد والجسد»، بناء أرضية القصيدة وتشكيل فضاء عام للنص، مكان «الأغنية» الأولى التي فتحت المدى واسعاً لاستقبال موضوع القصيدة المركزي.

(انه العصر/ هذا الحديد الذي يتطاير ملتهباً/ في الهواء الذي كان يحمل ريش اليمام/ وخضرة ضوء القمر)[24]

ليتنقل في المقطع الثاني «٢ـ علم القنطرة شرق» من الفضاء العام الى الفضاء الخاص.

(كل راياتنا قطع من قماش/ وأنت العلم/ مصر انجبت الناس/ والحب أنجب ابناءهم واصطفى المجد أجملهم/ واهباً لك أرواحهم ياعلم)[25]

أما المقطع الثالث «٣ـ دمشق تقابل» فقد جاء أكثر خصوصية، وربما كان هو الموضوع الرئيس، إذ انتهى المقطع الأول نهاية حيادية «اصبري ياجذوع الشجر»، في حين انتهى المقطع الثاني نهاية إيجابية «قل لنا ياعلم/ افتدوني!/ نجبك نعم/ ونجبك نعم!»، وكان هذا المقطعان بنهايتيهما المتطورة من الحياد الى الايجاب، تمهيدا للدخول في موضوع القصيدة الأساس:

بأي شيء تدفع العروس عن خبائها/ جحافل التتر/ تحصبهم بالنسب الشامخ؟/ أم بالزهر الطالع من روائها؟/ أم بحجارة النجوم والقمر!»[26]

فالمقطع مثقل بالأسئلة، التي تنتهي نهاية إيجابية ثورية «ها أنت انتشيت/ وتخضبت المطر/ ثم خرجت للتتر».

البناء المقطعي في القصيدة بناء هرمي، اعتمد على أرضية جسدت مناخ الحرب تجسيداً مأساوياً، من خلال عنصري «الحديد والجسد»، ثم بين المقطع الثاني الذي يتميز بخصوصية «مكانية» على هذه الأرضية، وجاء المقطع الثالث ليمثل المرتكز الاعلى، أو قمة الهرم في البناء. وثمة قصائد أخرى، أظن أنها لا تخرج عن هذين النمطين في البناء المقطعي.

البناء القصصي

أن تطور النماذج البنائية في القصيدة الحديثة، ارتبط منذ البداية بطبيعة استجابة النوع التشكيلي الشعري لمقتضيات ومعطيات هذه النماذج، بدليل ان العمود الشعري لم يخضع طيلة تسيّده لمساحة الابداع في الشكل الشعري القديم، إلى نماذج بنائية متطورة ومتباينة، إلّا في حدود ضيّقة، إضافة الى ان الواقع الجديد، الذي صاحب النقلة الشعرية الكبرى مطلع الخمسينات، فرض أجناساً

أدبية وفنية جديدة بتأثير الاتصال الحضاري مع الغرب. فكانت «الاستفادة بشكل متزايد من انجازات الفنون الأخرى، ومن المعطيات النقدية العالمية، والنماذج الشعرية المتقدمة، وصولاً إلى إدراك نسبي لضرورة إخضاع البناء للحالة النفسية، التي تسود التجربة الشعرية ومقتضيات الموضوع الشعري». [٢٧] ومن هذه الفنون التي تركت آثاراً واضحة في عملية البناء في الفن الشعري هي «القصة»، بما فيها من مقومات فنية كالسرد والحوار والشخوص، والتركيز على محور الحدث الرئيس، وإهمال التفاصيل، وغيرها. وقد كان لتطور الفن القصصي الحديث، وسيطرته على مساحة واسعة من الاستئثار باهتمام المتلقين، واتساع اشكاله، دور مهم في توسيع «استفادة الشعراء من هذا الضرب الجديد، ومن اعتمادهم الكثير من مستلزماته، وقد يسرت تجربة الشعر الحر ذلك للشعراء، ذلك ان الشكل الجديد كان مهيئاً لأن يحتوي كثيراً من الانجازات، التي لم يكن يصلح لها النمط التقليدي، ومن ذلك الطابع القصصي» [٢٨]

والسبب الرئيس في حاجة شعراء التجربة الجديدة، إلى انماط متعددة من البناء، هو سعة التجربة الحضارية التي يعيشها الشاعر في العصر الراهن، وتنوعها وتعقيدها.

واهم مشكلة يعانيها الشاعر هنا «هي ان يحاول الربط بين شعوره بفردية الحياة، وبين حقيقة العالم حواليه» [٢٩]، إذ يقوده هذا إلى التفكير في اسلوب وتقفية ابداعية حديثة «تحقق في فنه وجوده ووجود الآخرين ووجود الطبيعة خارجه» [٣٠].

ولعل البناء القصصي الشعري، كان من النماذج البنائية الأثيرة لدى حجازي، فقد استقطب جزءاً مهمّاً من تجربته الفنية، إذ صاحبه منذ ديوانه الأول، الذي كانت فيه «المدينة ـ القاهرة» مسرحاً لأحداثه القصصية، وقد يكون أول مظهر واضح من مظاهر البناء القصصي، قد جاء في قصيدة «كان لي قلب»، التي اعتمدت السرد الوصفي من جهة، والمناجاة المتولدة من «المونولوج الداخلي» من جهة أخرى. وقد سيطر عليها الانسياح، وتصوير تفاصيل كثيرة خلخلت بنية القصيدة «القصصية»، وجعلتها تتعثر. وقد تكون قصيدة «الطريق إلى السيدة» ذات وعي فني أكبر، إذا اعتمدت منذ البداية على الحوار المكثف الدقيق:

(يا عمّ من أين الطريق؟/ أين طريق «السيدة»؟/ ـ أيمن قليلا، ثم أيسر يابني/ قال.. ولم ينظر إليّ!) [٣١]

ثم يتدخل المونولوج الداخلي بأشكاله المختلفة، وهو ما يلبث بين الحين والحين أن يقوم باضاءة لقطات متعددة من أشكال الحياة الجديدة، التي تتداخل عنده فيها الفطرية بالدهشة، مما يتطلب في بعض الأحيان، استدعاء الوصف الدقيق، القريب الى التفصيلية.

وتعتمد قصيدة «سلة ليمون» على عناصر قصصية مهمة «الوصف ـ الصوت ـ السرد»، ليبني من خلال معادله الموضوعي. ولعل أبرز الخواص الفنية فيها، هي ان القصيدة تبدأ من حيث تختتم، إذ بعد أن ينتهي السرد الوصفي يقول (فتذكرت القرية) [٣٢]، إيذاناً بتدخل «تيار الوعي» الذي يستبطن جذور الشاعر، فيخرج منها صورة القرية، ليواجه بها اختناقاته في المدينة.

وأكاد أزعم ان القصيدة الطبقية «قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء»، أفضل نموذج لهذا النوع من البناء في ديوانه الأول، فقد بدت بداية سردية تقريرية على لسان ـ الراوي ـ.

(اعرفها، واعرفه/ تلك التي مضت، ولم تقل له الوداع، لم تشأ/ وذلك الذي على إبائه اتكأ/ يجاهد الحنين يوقفه/ كاد الحنين يجرفه) [٣٣].

ثم ينتقل ـ الراوي ـ الى وصف الحوار المنبعث من تعدد الأصوات:

(وتهمس الشفاه كلمتين.. كلمتين/ ـ عشيقها هذا المساء شاعر أنيق/ ـ نعم.. فانها تضيق بالعشيق/ إذا أتى الصباح وهو في ذراعها/ وتهمس امرأة/ ـ دولابها يضم ألف ثوب/ وتهمس امرأة/ ـ وقلبها يضم الف حب) [٣٤]

وينتقل بعد ذلك ـ على الطريقة السينمائية في تركيز الاضاءة على الشخصية الرئيسة ـ إلى البطل، تاركاً لشخصيات الحدث إدارة دفة

الحوار، مكتفياً بدور الراصد، والمعقب أحياناً.

(واقبل الغلام يسبق الفتى/ ـ اميرتي.. سيدتي.. أتيت به!/ ـ«أهلاً وسهلاً... ليلنا سعيد/ أدخل.. تفضل».. وانقضى المساء/.. وفي الصباح ساءلته.. «ماالذي رأيت؟» / ـ«سيدتي.. إني رأيت كل خير/ «سيدتي.. أنا سعيد!»)(٣٥)

وتنتهي القصة عند ـ الراوي ـ الذي يعود بشكل دائري إلى بداية سرده، ليختتم به القصيدة. وقد يكون من المفيد أن نذكر، أن الديوان الأول احتوى على نموذج قصصي، هو قصيدة «مذبحة القلعة»، ربما يكون مختلفاً بعض الشيء عن النماذج السابقة، إذ اعتمد أيضاً على تعدد الأصوات، والاستغراق في الوصف الخارجي للحدث، المعتمد على قصة «مذبحة القلعة» التاريخية، فاتبع التسلسل القصصي لتطور الحدث، ولم يستطع ان يقدم نموذجاً بنائياً جديداً، داخل إطار البناء القصصي، كما خلت القصيدة أيضاً من عنصر الدراما.

ففي قصيدة «يوميات الاسكندرية» يستخدم اسلوب اللقطات، حيث تستقل كل لقطة ببنيتها النفسية الخاصة، إذ تمثل اللقطة الأولى، المدخل السردي ـ الوصفي.

(سحابة دكناء تملأ السماء / إلّا شريطاً شفقياً
بينها وبين عتمة البيوت/ والبحر ألوان تموت..
كلما ضاق المساء/........./ ونحن في
المقهى.. نموت؛(٣٦).

وفي اللقطة الثانية يطرح القصة كاملة مكثفة، يستكملها في اللقطة الثالثة، لينتهي الحدث نهايته المأساوية (كأننا.. أبطال مسرحية قديمة، / بلا إطار/ تبدأ دون دقة/ وتنتهي بلا ستار!)(٣٧)

. ثم تنفصل اللقطة الأخيرة عن المسار السردي للحدث، وتدخل في إطار المونولوج الداخلي، يسترسل في الماضي، مصوّراً بشاعة الحاضر وغربته فيه:

(لكنني في آخر النوبة أصحو، والدموع لا تجيب/ تلك هي المأساة في رحلتي الأخيرة(٣٧) وتعتمد قصيدة «الوجه الضائع» على الاسلوب الاخباري في طرح الحدث:

(هذا الذي احكي لكم قصته القصيرة/ مات، وضاع وجهه إلى الأبد)(٣٨)

ثم يتدخل المونولوج، بعد تجسيد المسافة الزمنية التي تفصل حالة التحول، محققاً الموازنة الموضوعية بين أزمة «الذات» المرتبطة بـ«الداخل»، وأزمة «الآخر» المرتبطة بـ«الخارج»:

(وهذه الليلة.. بعدما انقضت/ تسعة اعوام
على رحلته الأخيرة/ وبعدما كبرت حتى لم يعد
يجمل بي أن انتحب/ عدت إلى بكائه.. وهل
لذكراه/ غيري؟ ومن بعدي سيلقاه/ إذا أتى من
عالم الموتى يزور الذكريات؟/ أجيب نفسي.. لا
أحد!؛(٣٩)

ويتطور البناء القصصي عند حجازي من ديوان «أوراس»، إذ اعتمد في قصيدة «هذا المساء ياعزيزتي جميل»، على المونولوج الداخلي وتيار الوعي اعتماداً كلياً:

(لا تسأليني عندكم كتاب/ اني نسيت علبة
الدخان ليلة الاحد)(٤٠)

أما قصيدة «اغتيال» فقد اعتمدت على تيار الوعي، وهذا واضح من خلال الاكثار من استخدام الافعال الماضية، التي سيطرت على حركة الحدث القصصي، ومن خلال استخدام اسلوب «القطع»، الذي يمثله بالنقاط الممتدة أفقياً «.......»، والتي تمثل حالات التداعي غير المنضبطة، وغير المعتمدة على نسق موضوعي متسلسل ومتوازن. وإذا كان حجازي قد تطور في بنائه الشعري القصصي في «كائنات مملكة الليل»، فلا يمكن ابراز هذا التطور إلّا من خلال استخدامه اسلوب «القصة الرمزية»، كما في قصيدتي «ثلج» و«لقطة تذكارية للقاء عابر».

ان قصيدة «ثلج» تمثل مشهداً «بانورامياً» لحدث جنسي، يستخدم فيه الشاعر الأسلوب الاشاري ـ الرمزي:

(البياض مفاجأة/ حين عريت نافذتي/ شدني
من مناخي النديف / الذي كان يهطل متئداً/
مانحاً كل شيء نصاعته/ ومداه الشفيف/
شدني. / كان دوامة من رفيف/ جذبتني لها/
فرحلنا معاً وانطلقنا/ نرفرف بين الصعود وبين

الهبوط، / يراودنا العشب/ والشجرات العرايا/ ومتكآت النوافذ والشرفات/ وأيدي الصغار وأيدي التماثيل/ والكائنات المطلة حول السقوف/ بياضاً تقلب في ذاته/ كرفوف من البجعات/ على نبع ماء/ يمسحن شهبة اعناقهن الطوال/ على ريش اجسادهن الوريف!/ ثم اشرقت الشمس من فوقنا/ فسقطنا معاً/ وانحللنا معاً/ في رتابة هذا السواد الأليف)[41]

كذلك الحال في القصيدة الثانية، التي تقترب في بنائها من «الحلم» لأنها تنزع إلى التجريد، وإهمال التفاصيل الجزئية اهمالاً كاملاً، كما تغيب بشكل واضح ملامح السرد والوصف، التي كانت تطغى على قصائده الاولى، ليحقق اقتصاداً شديداً في اللغة، وحبكة عالية في بناء قصيدته القصصي.

وبهذا تنضج شخصيته الفنية من خلال سيطرته على مراحل نمو التجربة، إذ «إن أي تجربة أدبية، تظل صياغتها وفقاً لمبادىء وتقاليد ومعايير، يعتمدها الكاتب اعتماداً ذهنياً واعياً، حتى تفتقد أحياناً صلتها بالتعبير الوجداني، لتشكل تعبيراً موضوعياً صرفاً، يراعي الكاتب من خلالها نسب الصياغة ومستلزماتها مراعاة معينة، بحيث يخلص منها عملاً أدبياً تتوهج معطياته النفسية، لا من خلال شخصيته العامة ذات النمط السيكولوجي، بل من خلال شخصيته الفنية الصرف.»[42]

البناء الدرامي

يمكن القول أن من أنضج مراحل التطور في البناء الشعري، هو البناء الدرامي، إذ يحتاج تحقيق حالة من التوازن، بين الوعي الفكري والوعي الفني في شخصيته الشاعر الابداعية. ويعتمد هذا النوع من البناء على عمق المخيلة واتساعها، على ان تتداخل فيها عناصر البنية الداخلية للنص، كالحركة والنمو والتنوع والتداخل، واستمرار توهج الحدث ونضجه.

ويبني المشروع الشعري فيه من نقطة حرجة، تبدأ بالتناقض والتنافر والصراع والتحدي، تشيع في فضاء النص الشعري توتراً حاداً، «إنه التوتر الناجم من محاولة توحيد التناقضات، والاتجاه بهذا التوتر الى اعلى نقطة فيه، مما عرف في النقد الاجنبي بالذروة، إلّا أن هذا ا[illegible]ى من الوعي لأهمية الحركة والبناء.. يستلزم مستوى فكرياً عالياً»[43]، ينسجم مع تطور أحاسيسه ونمو عواطفه، ونضج أفكاره، إذ يؤدي نشاطهما المتكافل الى التشابك، «ولا يستطيع الشاعر أن يميز بينهما، فيضطر الى ابراز شكلهما الموحد في لحظة من الاشراقة الخالدة»[44]، التي تعد الشرط الاساس لنجاح وتألق العمل الابداعي.

قد تكون قصيدة «الدم والصمت» أول نموذج شعري يقترب من البناء الدرامي عند حجازي. إذ تبدأ القصيدة بالصوت الأول «المفتتح» لمسار الفعل الشعري في القصيدة:

(مازال فيّ من بريق الدم لون، وشعاع/ فلتنفخوا ابواقكم في الشمس أيها الجنود)[45].

يعقبه «نشيد» يشبه «الكورس» في محاكاته واستجابته للصوت الأول:

(نحن هنا وفي عيوننا الوطن/ وجوه آباء، وأبناء، وذكرى، ودمن)[46]

ثم ينهض الصوت الأول مرة ثانية، ليعلن تواصله مع النشيد:

(نشيدكم يأتي إلينا عبر احزان المدن/ وعبر ريح الصحراء/ كأنه طيف لفارس شجاع، / دمعت عيونه على الهوى/ فأشعلت دموعه الغيم، وشقت الفضاء)[47]

وتستمر «المحاورة» بين الصوت الأول «العمود الفقري للحدث»، وبين «الكورس» الذي يمثل «الخلفية» التي يستند عليها الحدث في نموه الدرامي، ليتدخل «صوت جديد» يحاول تحقيق التوازن المفقود بين «الصوت» و«النشيد»، بعد انتهاء حالة التواصل بينهما، متمثلاً بـ«أغنية طيار شهيد»، ليصبح معادلاً موضوعياً لسلبية الصوتين الأولين، المتعارضين في تشكيلهما، المتداخلين في بعدهما التأثيري.

(انا هنا أقود كوكبي الصغير/ أكاد لا أحس غير قبضتي، / وهي تدافع الرياح/ وهي تروض

الجناح/ وهي تلج في المصير)[٤٨]

ويتـدخـل الصوت دخولاً محكوماً بـ«التمني»، وكأنه صدى للصوت الجديد:

(ياليتني ياأيها الطائر ريشٌ في جناحك الكسير/ ياليتني بعض الـرماد من حريقك المثير)[٤٩] ثم تتعاقب الأصوات متحاورة مع بعضهـا البعض تارة، ومحلّقة في فضاءاتها الخاصة تارة أخرى، ليعود النشيد مرة أخرى مؤكدا صوته الثوري، المشوب بيأس خفي لا يكاد يبين. ثم ينطلق الصوت الأخير «أغنية من بعيد» محمّلاً بالتمني، فقد تكررت «لو» ست مرات، أرهقت اي شعور ممكن بالأمل، الذي انطلق مع بداية الصوت الاول في القصيدة.

إن متابعة خط النمو الدرامي في القصيدة، يوضح لنا بشكل جلي ضعف حلقـات هذا النمـو، وقلة ثرائهـا، فهي تميـل إلى «الغنـائيـة» من حيث المناخ الشعري، والى «المقطعية» من حيث النمط البنائي. لذلك فهي محاولة لم يستطع ان يحقق فيها الشاعر حظاً كبيراً من النجاح على هذا المستوى. على حين تأتي قصيدتا «البحر والبركان» و«مرثية للعمر الجميل»، بشكل بنائي مختلف، يتـداخـل فيهما الحس الدرامي بالحس الملحمي. فتحكي قصيدة «البحر والبركان» «ملحمة الجنود المصريين الذين قاتلوا في جزيرة ـ شدوان ـ ببسالة مذهلة»[٥٠]. وقد استطاع الشاعر بوعي كبير، أن يتحكم بمساحة البناء، ويقتصد فيها الى حد الزهد، فتخلص تماماً من الاستطالات والزوائد، التي كان من الممكن أن تتسلل بحرية إلى عالم البناء، لخطورة وحساسية موضوع القصيدة. وما يقال عن هذه القصيدة يمكن ان يقال عن «مرثية للعمر الجميل»، التي ابتدأها بمقدمة تقريرية، رسمت الفضاء الخاص للنص:

(هـذه آخـر الارض! / لم يبق إلا الفـراق:
سأسـوي هنالك قبراً، / وأجعل شاهده مزقة من
لوائك، / ثم أقول سلاما!)[٥١]

ثم يبـدأ تداخـل الحلم بالـواقع، والتداعي بالسرد، والحوار الواقعي الذهني، وتتعاقب الصو ر على طريقة المونتاج السينمائي، ويقـوم الشاعر بدور الشاهد والراوي، إضافة إلى دوره المشارك بوصفـه جزءاً من الحـدث، ليحكي قصة ملحمية لسقوط عصر ذهبي، يكون تهدم الشاعر فيه موازياً لتهدم العصر.[٥٢]

وحتى في هاتين القصيدتين ـ رغم ما تحقق فيهما من نجاح مهم ـ لم يستطع حجازي التخلص من الاعتماد على بنية المقاطع، لكنها هنا أقل حضوراً مما سبق.

وربـما يحسن بنا في هذا المجال الاشارة إلى قصيدته الطويلة «أوراس»، التي افتقدت ـ في تقديري ـ النمو الدرامي والملحمي، وبنيـت على تسلسـل الـرمـوز المختـارة مثـل «بن بللا ـ ايلوار. . . . . »، بشكـل اقـرب الى المباشرة والشعارية، بحيث يمكن اقتطاع أجزاءً كثيرة، لأن فيها بذخاً كبيراً في اللغة، وإذا كان لابد من كتابة قصيدة طويلة بهذا الشكل، فيجب «أن تتطرق بلا لغو إلى الحياة العادية، وأن تحلق عالياً بلا مغالاة، حتى تتجنب إثارة الملل.»[٥٣]

واحسب ان طبيعة الموضوع وحساسيته وإثارته، وبوحي من نزعـة الشاعر القومية، أدّت مجتمعه الى خلخلة بناء القصيدة، وأفقدتها الكثير من الصفات الفنية التشكيليلة.

مقتربات فنية في هندسة البناء

أما من حيث «طول القصيدة وقصرها»، فقد تباينت قصائده في هذا المجال وتنوعت، لكن الطابع الغنائي لم يقتصر على قصائده القصيرة، بل يشمل حتى القصائد الطويلة، ولكن بنسب متفاوتة.

ولم تخلُ دواوينه الخمسة من «البناء الشعري التقليدي»، فقد بنيت قصائد «المخدع» و«تموز» و«الى الاستاذ العقاد» على النمط العمودي «الشطر والعجز»، وكانت من القصائد التي لم تستطع أن تفرض وجودها بناءً وموضوعاً، فسقطت في العادية والتقليدية.

على حين زاوج في قصيدتي «رثاء المالكي» و«الرحلة ابتدأت»، بين النمط التقليـدي في البناء والنمط الحديث، وكان حظها من النجاح على مستوى الفن أكبر من القصائد العمودية آنفة الذكر.

كما ظهر «الموروث الشعبي» في قصيدة «الرحلة ابتدأت»:

(كـوني ندى ياشمس أو غيبي/ فاليوم يرحل
فيك محبوبي! / كوني ندى ياشمس هذا اليوم/
عين الحبيب استسلمت للنوم)[٥٤]

ليكون بمثابة مونولوج داخلي، يخفف من أزمة التوتر الحاد في القصيدة، لكنه ظهر بشكل أكثر حضوراً وتأثيراً في قصيدة «ياهواي عليك يامحمد»، إذ استخدم أغنية شعبية ريفية، كانت تغنيها أم الشاعر لشقيقه «محمد»[٥٥] ـ موضوع القصيدة ـ، وكان دورها في القصيدة كبيراً، لأن القصيدة أساساً ـ حتى العنوان ـ، مبنية على الاساس اللغوي والايقاعي والنفسي لهذه الاغنية الشعبية، زائداً ذاتية الموضوع وحساسيته العاطفية.

وفي إطار البناء الهيكلي للقصيدة عند حجازي، تبرز لنا مسألتان مهمتان تعدان من ابرز مقومات هذا البناء، هما «البداية» و«النهاية». وإذا كانت بداية القصيدة ـ التي تمثل انفتاحاً على العالم الداخلي للتجربة من جهة، وارتباطاً بمصطلح «المطلع» في تراثنا النقدي من جهة أخرى ـ أساساً بنائياً لعمود القصيدة الهيكلي، فان «ختام القصيدة جزء مهم من بنائها»[٥٦]. وغالباً ما يبدأ حجازي قصيدته بـ«ضربة»، وينهيها بـ«ضربة». وقد تنوعت البدايات تنوعاً غير متجانس، فمنها ما يبدأ بالجار والمجرور، أو الضمائر، أو الجمل الاسمية أو الظرفية، أو أشباه الجمل وغيرها. ومن النماذج التي حقق فيها ضربة واضحة كان في قصيدة «صبي من بيروت»، إذ ابتدأها بالجار والمجرور:

(في العاشرة/ وقبله تفاحة خضراء/ تنفست على ربى بيروت/ لكنها اشتاقت لريح القاهرة/ وهي تموت !)[٧٥]

وأحسب أن النماذج التي تخضع لهذا النمط البنائي في شعره كثيرة لا مجال لحصرها، وينطبق القول نفسه على خاتمات قصائده، فقصيدة «نهاية» مثلاً، يختتمها الشاعر بضربة مكثفة ملخصة:

(من ترانا يبدأ القول، وينهي الجلسة المختنقه/ من ترى يعلن.. أن الوقت فات)[٥٨]

وربما كان الشاعر في ديوان «كائنات مملكة الليل»، أكثر اهتماماً وتدقيقاً بهذه القضية الفنية، ففي القصيدة التي تحمل اسم الديوان مثلاً، يبنيها الشاعر على اساس البداية والنهاية بناءً دائرياً، فتبدأ بـ(أنا إله الجنس والخوف/ وآخر الذكور)[٥٩]، وتختتم بالجملة الشعرية نفسها.

وإذا كانت البداية والخاتمة في قصائده الأولى، ذات قوة تعبيرية وفنية أكبر من أجزاء البناء الأخرى، فان قصائده الأخيرة تجاوزت هذا التعثر واللاتوازن، وأصبحت كتلة ابداعية واحدة متجانسة في قيمها الفنية والتشكيلية.

التكرار

من الملاحظ أن التكرار كتقنية، يستقطب جزءاً مهماً من اهتمامات حجازي الفنية في بناء القصيدة، وقد لا أكون مغالياً إذا قلت بان معظم قصائده، توفرت على اسلوب التكرار بأشكاله المتنوعة، من تكرار حرف جر، إلى اسم وفعل وظرف وجملة شعرية كاملة.... الخ.

وللتكرار كما هو معروف «دلالات فنية ونفسية، يدل على الاهتمام بموضوع ما، يشغل البال سلباً كان ام إيجاباً، خيراً أم شراً، جميلاً أم قبيحاً، ويستحوذ هذا الاهتمام على حواس الانسان وملكاته. والتكرار يصوّر مدى هيمنة المكرر، وقيمته، وقدرته»[٦٠].

لكن هذا التكرار يجب ان لا يكون متأتياً من ضرورات شكلية، فـ«اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، والّا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً، من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية. فليس من المقبول مثلاً أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفر منه السمع، إلا إذا كان الغرض من ذلك «دراميا»، يتعلق بهيكل القصيدة»[٦١]. ويجب

على هذا الأساس أن يتوفر عنصر الدقة في استخدام التكرار، وأن يأتي دائماً «وفق أشكال موظفة لتأدية دلالاتها»[٦٢]. ومن هنا يمكن القول أن شاعرنا حجازي ـ وبحكم المساحة الشعرية الكبيرة والمتنوعة لهذا الاسلوب، والتي لا يمكن حصرها، لذلك فاننا سنمثل بنماذج نرجو أن تمثل عموم هذه الظاهرة الفنية في بنائه الشعري.،

ففي قصيدة «العام السادس عشر» يكرر الظرف «يوم»، بشكل يثقل النص بكثافة ظرفية لا مبرر لها.

(يوم فتحت على المرأة عيني/ يومها... واصفّر لوني/ يومها.. درت بدوامة سحر!)[٦٣]

كما يكرر «لا» النافية، في قصيدة «الطريق إلى السيدة» بلا مبرر أيضاً، سوى إضعاف التركيب العام للنص:

(لا. لن أعود: لا لن أعود ثانياً بلا نقود / يا قاهرة)[٦٤]

في حين جاء تكرار «لن» المصدرية الناصبة مبرراً وضرورياً.

ويقال الشيء نفسه في التكرار الزائد لـ«نعم» في قصيدة «قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء» إذ يقول (ـ نعم نعم.. فانها أميرة لا تكتفي بحب)[٦٥]، كذلك تكرار حرف الجر «من» في قصيدة «الرحلة إلى الريف»، والذي جاء زائداً تماماً، حارماً المقطع الشعري من استقلالية الايحاء:

(العائدون من شوارع الغبار/ من مطحن الاعصاب، من مائدة القمار/ من المدينة)[٦٦]

على حين استطاع الشاعر في أحيان أخرى، أن يجعل من التكرار نموذجاً فنياً ناجحاً، مرتبطاً بالبنية النفسية للتجربة، إذ إنه «يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية، التي يسلطها الشعر على اعماق الشاعر، فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل انه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته، بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما»[٦٧].

غير ان نازك الملائكة تقول في معرض نقدها، للاستخدام التكراري عند حجازي في (وتضيء في ليل القرى، ليل القرى كلماتنا)، أنه قد أخفق في الاستخدام «إذ يعزل الجار والمجرور ويكرره، ولو كان كرر الجار والمجرور معاً (في ليل القرى) لكان الأمر أهون، وإن كان ذلك لا ينقذ العبارة من الاختلال.»[٦٨] لكن الواقع أن التكرار هنا مبرر وجميل، فحرف الجر حقق دوره النحوي في المرة الأولى، وحققه في التكرار أيضاً، فلا موجب لتكراره كما افترضت نازك، إضافة الى ان التكرار هنا، جاء مؤكداً للبعد النفسي والموضوعي المتجسد في «ليل القرى»، وارتباطه الوثيق بتجربة الشاعر، محققاً موازنة موسيقية متجانسة في المقطع، إذ جاءت التفعيلات على النسق الآتي «متفاعلن ـ مستفعلن ـ متفاعلن»، فالتكرار يجب أن يقدم «للقصيدة جوا موسيقياً ينجم عن طابع الترديد والتوزيع، مما يمكن لمسه في الموسيقى ذات الأصوات المتعددة، والنغمات الأساسية والفرعية، ويقتضي ذلك إرهافاً موسيقياً لتلافي الرتابة، وبخاصة حين تطغى الموسيقى على طاقة الموسيقى الداخلية للقصيدة، وحين لا تتوازن الموسيقى الخارجية للتكرار مع عموم النغم في القصيدة»[٦٩]، وهذه الدلالات الايقاعية يجب ان تكون محط اهتمام الشاعر، في استخدامه لأسلوب التكرار فـ«تكرار لفظ معين في القصيدة، أو تكرار تفعيلة

معينة، يعطي القصيدة أبعاداً موسيقية[٧٠].

لذلك وبعد استمرار تطور تجربة حجازي، على مستوى الوعي والابداع، نرى أنه انتقل في هذا الاسلوب، من الاستخدام العفوي الى الاستخدام الفني الهندسي. ففي قصيدة «مرثية للعمر الجميل» يجيء التكرار جزءاً من البنية الملحمية للقصيدة:

(حامل في دمي نكبتي/ حامل خطأي وسقوطي)[٧١]

كذلك في قصيدة «كائنات مملكة الليل» حين يكرر جملة فعلية كاملة:

(انسج ظلّي حفرة/ أنسج ظلّي شبكة)[٧٢]

لا يختلف فيها سوى «التمييز»، الذي يفصل بين وضعين وجوديين متناقضين «حفرة/ شبكة، ليحقق الشاعر من خلال تلاؤما سبباً وتناقضاً نتجياً. أما في قصيدة «ايقاعات شرقية» فقد كان تكرار الفعل الماضي الناقص فيها غير مبرر:

(وكان شعري/ كان نهداي/ وكانت جثتي/ ينهشها الايقاع/ ين!)[٧٣]

في حين جاء تكرار النصف الأول من الفعل المضارع «ينهش»، في غاية الأهمية والضرورة، الحالة النفسية التي تقوم على الفعل المتناقض التأثير، المنحدر الاتجاه، وكذلك الحال بالنسبة لتكرار «أداة الاستفهام» في المقطع الموسوم «مرثية لكامل عبدالغفار» من قصيدة «المراثي أو محطات الزمن الآخر»، إذ يأتي التكرار ضرورياً أصيلاً:

(لم كنت جميلاً/ لم أغويتني/ لم ألبستني بردة الحلم في صغري/ ووضعت لي المستحيلا/ لم احببتني/ ثم صالحت بيني وبين سواك)[٧٤]

إذ إن السؤال ينمو في النص نمواً دراميا «كنت جميلاً ـ أغويتني ـ ألبستني... أحببتني»، فكل حالة ترتبط بسؤال ذي خصوصية ونكهة، لا يمكن الاستغناء عن أداة الاستفهام فيها، وتشكل بمجموعها الهندسة اللفظية العامة للنص.

ولعلنا يمكن أن ندخل تكرار حرف العطف «الواو»، في الاطار التقني لهذا الاسلوب، إلاّ أن تكراره في الغالب، من شأنه إضعاف وإنهاك البنية الداخلية للنص، لأنه يمثل قطعاً لوحدة فضاء النص، وتمزيقاً لنسيجه ـ إلا في حالات قليلة ـ، وبهذا يمكن القول «ان للتكرار مزايا فنية عديدة، سواء من حيث تأثيره في المعنى، أم من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية. فضلاً عن الدلالة النفسية التي يستطيع أن يضيفها على القصيدة»[٧٥]، ويمنحها طابع الكثافة والسيطرة على مناخ التجربة.

هوامش

(١) احمد كمال زكي، دراسات في النقد الادبي، ط٢، دار الاندلس، بيروت ١٩٨٠، ص١٢٣.

(٢) ياروسلاف استتكنيفتش، مجلة فصول، المجلد٤، العدد٦٩، ١٩٨٤، ص٨٢.

(٣) د. كمال عيد، جماليات الفنون، الموسوعة الصغيرة العدد٦٩، بغداد، ص٤٦

(٤) خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦٠، ص١٢.

(٥) صبري حافظ، كتاب مهرجان المربد الشعري الثاني، دار الحرية، بغداد ١٩٧٣، ص٢٧٨.

(٦) اليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، بيروت ١٩٦١، ص٩١.

(٧) ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الجيوسي، بيروت ١٩٦٣، ص٦١.

(٨) محمد محمد عناني، النقد التحليلي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ص١٢٠.

(٩) ذنون الاطرقجي، الاديب المعاصر، العدد ٣٠، ١٩٨٥، ص١٣٧.

(١٠) جمال القاص، مجلة البيان، العدد ٢١٦، ١٩٨٤، ص١١٤.

(١١) كائنات مملكة الليل، دار الاداب، بيروت ١٩٧٨، ص١٧.

(١٢) نفسه، ص١٧-١٨.

(١٣) مجلة الدستور، العدد ٣٩١، ١٩٨٥، ص٤٨.

(١٤) البيان، عدد ٢١٦، ص١١٤.

(١٥) كائنات مملكة الليل، ص٩٧-٩٨.

(١٦) صلاح عبدالصبور، حياتي في الشعر، ط، دار العودة، بيروت ١٩٦٩، ص١٩.

(١٧) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط٢، بيروت ١٩٧٨، ص١٥٨-١٥٩.

(١٨)، (١٩)، (٢٠)، (٢١)، (٢٢)، الديوان، دار العودة، بيروت ١٩٧٣، ص٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٣-٤٤٤، ٤٤٥-٤٤٦

(٢٣) محمد محمد عناني، النقد التحليلي، ص١٣٤-١٣٥.

(٢٤)، (٢٥)، (٢٦) كائنات مملكة الليل، ص٣١، ٣٣، ٣٥.

(٢٧) يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق، مطبعة الاديب البغدادية، ١٩٧٨، ص٢٠٠.

(٢٨) نفسه، ص٢٠٢.

(٢٩)، (٣٠) ستيفن سبندر، الحياة والشاعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، القاهرة، ص٧٤، ٦٢-٦٣.

(٣١)، (٣٢)، (٣٤)، (٣٥)، (٣٦)، (٣٧)، (٣٨) الديوان، ص١١٣، ١٢٧، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٩-١٤٠، ٢٨١، ٢٨٣، ٢٨٤، ٣٦٨، ٣٦٩، ٤٤٧.

(٤١) كائنات مملكة الليل، ص٢٧-٢٩

(٤٢) محمود البستاني، في النظرية النقدية، بغداد ١٩٧١، ص١٢٦.

(٤٣) الشعر الحر في العراق، ص٢٢٧.

(٤٤) بورا، التجربة الخلاقة، ترجمة سلافة حجازي، بغداد ١٩٨٢، ط٣، ص١٢

(٤٥)، (٤٦)، (٤٨)، (٤٩)، (٥٠)، (٥١) الديوان، ص٢٤٥، ٢٤٥-٢٤٦، ٢٤٦، ٢٤٩-٢٥٠، ٢٥١، ٤٦٤، ٥٤٦.

(٥٢) ينظر قصيدة «مرثية للعمر الجميل»، الديوان، ص٥٤٦-٥٥٩.

(٥٣) ت. س اليوت. مقالات في النقد الادبي، مكتبة الانجلو المصرية، ص٩٣.

(٥٤)، (٥٥) الديوان، ص٤٩١، ٥١١.

(٥٦) الشعر الحر في العراق، ص٢٢٢.

(٥٧)، (٥٨) الديوان ص٢١٣، ٣٢٢.

(٥٩) كائنات مملكة الليل، ص٥-١٥.

(٦٠) د. عبدالحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر. بيروت ١٩٨٠، ص٦٧.

(٦١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ص٢ ١٩٦٥، ص٢٣١.

(٦٢) مجلة الكرمل، العدد ٢، ١٩٨١، ص١٤٧.

(٦٣)، (٦٤)، (٦٥)، (٦٦) الديوان، ص٩٩، ١١٧، ١٣٥، ٤٤٠.

(٦٧)، (٦٨) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٢-٢٤٣، ٢٤٥.

(٦٩) الشعر الحر في العراق، ص٢١٦.

(٧٩) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص٣٥٦.

(٧١) الديوان، ص٥٥٩.

(٧٢)، (٧٣)، (٧٤) كائنات مملكة الليل، ص٦، ٤٨، ١٢٣.

(٧٥) الشعر الحر في العراق، ص٢١٢.

أجرى الحوار
فوزي عبد المجيد شلبي

د. يوســـــف ادريـــــس:

القصة الجيدة لا تغيب عن الذاكرة



منذ فترة والحديث عن جائزة «نوبل» وأحقية حصول يوسف ادريس عليها، يتزايد، ويثير العديد من علامات لاستفهام؟ وقد صرح د. ادريس مؤخراً «إنه رُشح لها عدة مرات من قبل، وعلم من مصادر في السويد إنه رُشح للجائزة في القائمة القصيرة التي تحتوي على خمسة كتاب من العالم، وكاد يفوز بها عندما نالها الانجليزي (جولدنج) لأنه التصويت كان لصالحه لكن سكرتير اللجنة خرق التصويت واعلن فوز (جولدنج) قبل أن يجتمع المجلس (!) وقبل ذلك جاءت إلى القاهرة سكرتارية لجنة نوبل وأخذت كل مؤلفات د. يوسف ادريس والكتب التى كتبت عنه وأجرت معه لقاء مطولاً، وترجموا له مجموعة كتب من بينها (الحرام)، لتوفير مادة مقروءة يمكن الحكم عليها وعلى مؤلفها. وعما اذا كان سيقبل الجائزة عليه قال:

- « نعم سأقبلها اذا لم توضع لها الشروط المسبقة، اما اذا وضعوا لها شروطاً سياسية فسأرفضها على الفور (!!) لأنني اكتب ما اشاء في المكان الذي أشاء وبالصيغة التي أشاء وأنني ضد الاستعمار العالمي والصهيونية» وقد كان لنا معه هذا الحديث:

■ أولاً اريد ان اتعرف على آمال وآلام يوسف في مطلع الشباب؟

الحقيقة انه في مطلع الخمسينات كانت مصر تتحرك لتأخذ اوضاعاً جديدة تماماً في العالم، تنسلخ من كونها دولة محتلة خاضعة الى حد كبير للنفوذ الأنجليزي والغربي بشكل عام؛ الى دوله مستقلة متحررة.. وواكب هذا ثورة داخل كل فئات الشعب تقريباً، ليس من اجل الاستقلال فقط ولكن من اجل تحقيق قدر كبير من القضايا الاجتماعية، والخروج من العصر الاقطاعي والرأسماليه الأجنبيه الى عصر وطني صناعي.. في نفس الوقت كان المثقفون المصريون والمفكرون والكتاب الشبان - الذين كنت أحدهم - يطمحون الى ثورة ثقافية وطنية هدفها التعريف على هويتنا الوطنية الخاصة، وتنقية الحياة الثقافية من الانحرافات التى كانت موجودة، وماسمي بأدب الأقطاع وأدب الصالونات، الى أدب شعبي حقيقي أصيل. وكان في مصر تقريباً ثلاث ثورات «سياسية واقتصادية» يقودها جمال عبدالناصر، وثورة ثقافية وأنا كنت أحد القائمين عليها. وان المؤسسة الثقافية التي كانت موجودة في هذا الوقت كانت ترفض هذه الثقافة الجديدة.. كانوا يصرون على ان يظل الأدب العربي أدب لغة.

أي أن الذي يعرف لغة عربية جيداً، أوخريج أزهر أو دار علوم يكون هذا هو الكاتب - فجئت أنا واحدثت ثورة في اللغة.. اللغة الفنية وليست العامية.

أولاً: حاولت اكتشاف الاشكال الروائية والقصصيه المصرية وليست المعتمدة على النموذج الاوربي.

ثانياً: اكتشاف شخصية الأنسان المصري متمثلة في العودة الى المنبع - القرية والحارة والزقاق - لأكتشاف المنابع الأصليه للشخصية المصريه.

ثالثاً: اكتشاف اللغة الفنية عند الشعب، وليست اللغة العامية. وكان لا بد من تطوير اللغة المكتوبة بحيث تتواءم مع الحياه، وادخال كثير من التعابير والموسيقي والالفاظ داخل اللغة المكتوبة، وانني كنت - وما زلت - أعتبر الأدب العربي في مرحلتين.

الأولى: منذ العصر الجاهلي، الى ما بعد الحرب العالمية الثانية.

الثانية: وهي المرحلة الحديثة جداً؛ من الخمسينات الى الآن. والمرحلة الحديثة تتمثل في الآتي:

ا - مرحلة التأصيل ب - مرحلة الاكتشاف ج - مرحلة البحث عن الذات المصرية والعربية.

د - ومرحلة التعبير عن آمال وآلام وطموحات شعب جديد ثار ووجد نفسه!

ويمكن ان تعتبر كل هذا من الاحلام والآمال التي كانت تجيش بصدري.. واذا كانت الاحلام ضخمة جداً، والعقبات كثيرة، وكان مدى الاحلام قصير.. فكنت مثلاً، اتصور انه بحلول عام ١٩٦٠ يكون قد تم حل جميع مشاكل مصر الحديثة - كالفقر والجوع والمعاناة، وسوف نقدر على انشاء أدب عظيم كبير السالي - بالطبع لم تسر الامور بهذا الشكل، حيث العقبات الكثيره جداً، وعلى رأسها القائمين على الثورة السياسية والاقتصادية لم يكن عندهم الأحساس الملم بحتمية واهمية التغيير الثقافي في البلد.. وكان ممثل الثورة في هذا يوسف السباعي،كان رومانسياً ولم يكن ثورياً.. كان يمتد الى العصر القديم.

● القراءات ●

■ مادور القراءات في تكوين أدب يوسف ادريس؟

القراءات ليست مهمة بالكم، يعني هناك ناس تقول لك أنا قرأت الف كتاب.. لا.. القراءة احتياج.. اي كلما أحسست أنك لاتعرف شيئا في موضوع ما؛ تأتي بكتاب عنه، نفس الكتاب يشبه باباً سحرياً يفتح لك؛ فتعرف من خلاله ماذا تقرأ مرة أخرى.. ولابد ان يكون الانسان محتاجاً للقراءة كي تؤثر فيه..

ليست قراءة لمجرد القراءة لاكنها قراءة تأخذها كمادة لتغير نفسك من الداخل، وتغير تفكيرك، وتغيّر فلسفتك وافقك السياسي.

■ ما الكتب التي غيرت مجرى حياتك؟

انـا اذكـر ان الكتب التي غيـرت مجـرى حيـاتي كتب قليلة جداً... كتـاب في علم الفلك مثـلاً، كتـاب في الطبيعة النووية قرأتـه وأنـا في الثـانـوي. كتـاب في الفلسفة اسمه «كيف تكون سعيداً ولكن انساناً» كتاب عن الشعر كتبه العقاد فتح مخي للشعر وللأشكـال الجـديـدة في الشعـر.. كتب «الأيـام» «المعذبون في الارض»، «الشعـر الجـاهلي» لطه حسين. كتاب التربية لسلامه موسى. كتب يحيى حقي ونجيب محفوظ، والناس في الحقيقة تضعني مع نجيب محفوظ إلا ان هناك فارقاً زمنياً بينه وبيني حوالي عشرين سنه، المهم هذه أساسيات لا بد أن تقرأ مثل كتب القراءة الـرشيـدة، هذه أسمهـا الثقـافـة الـرشيـدة الواحد يبدأ يخطو الى المجـال الثقافي بأن يقرأ هذه الكتب. ولما يقرأها سوف يتكون له منظـور معين يستطيـع من خلاله أختيار قراءته بعد ذلك. وانا مؤمن ألا يقرأ الانسان إلا وهو محتاج للقراءة لكي تؤثر فيه.

■ د. يوسف ادريس جرب الكتابة للمسرح فأبـدع، وكتب الـروايـة وأبـدع أيضـاً، ومع ذلك بقيت القصـة القصيـرة تحتـل في منطقـة الابداع الفني لديـه اعـز مكـان، فهل كان يوسف ادريس يبـذل جهـداً شديـداً في كتابة قصصه التي كتبت فيما يبدو بلا أقل عناء؟

لا انهـا كتبت بأقـل عناء لكن المعاناة ليست في عملية الكتابة، المعاناة تكون في حياتي انا. وكل ما يصادفني في حياتي من ألم وطموح واحباط يشكل العقل العميق لدي وبعد ذلك تطلع القصة صحيـح انهـا تكتب بسهـولـة، لكن القصـة ليست في كتـابتها، ولكنهـا نوع الحيـاة التي عاشهـا الكـاتب كي يقـدر على كتـابـة قصـة. فأسهـل كتـابـة عنـدي هي كتـابة القصة القصيرة. هي أسهـل من المقال. لان تركيبتي تركيبة القصة القصيرة، وتركيبة القصة القصيرة تصلح للمسرح، لأنه لابد للمسرحية من قصة.. وتصلح في الـروايـة، صحيـح أنني لم اكتب سوى عدد قليل من الـروايـات. أنـا احب القصة وكما يقولون، عندى ملكة القصة القصيـرة. وأنـا أطالـع بدعـوى اكتشاف وابتكار القصة القصيرة المصـريـة ثم العـربيـة، والمسرح المصري ثم العربي، الرواية المصرية ثم العربية.

■ وماهو مفهومكم للقصة القصيرة؟

صدقني. لا استطيع ان اجيبك على هذا السؤال، والسبب ان هو كل قصـة اكتبهـا احـاول ان اعرف مفهوم القصة القصيرة دون جدوى!! واظن ان هذه اجـابــه يجب ان تقف عنــدهــا كثيرا وتشرحها للقراء!

■ هل هنـاك اشكـال قديمـة واخـرى حديثـة للقصة القصيرة؟

لا، هنـاك مواضيع حديثه ومواضيع قديمة. وعندما جئت كي اطـور القصـة، أو أغيرها بمعنى أصبح من قصة تقليدية تكتب على طراز الحـدوتـه والحكـايـة والقصـة الصحفيـة الى القصة الفنية، كانت امامي مواضيـع جديـدة اطرقها في القصة. مثلاً.. فمن اوائل القصص التي كتبتها قصة ارخص ليالي الخاصة بالرجل ـ الكـريم ـ الـذي لا يعـرف كيف يسهـر. هذا موضـوع جديد لم يكن يكتب. كانت القصـة يكتبهـا محمودكامل عن واحد يحب واحده في الزيتون واشياء من هذا القبيل. نفس هذا الموضوع الجـديـد خلق شكـلاً جديـداً، وقصـة البنت الخادمة التي تحمل صينية البطاطس «نظرة» ومن هنا بدأ التطور في القصة.

■ وما هو دور القصة القصيرة في الحضارة الأنسان؟

دور مهم جداً، وأحد ميزاتها ـ القصة القصيرة الحقيقية ـ انها لا تنسى. ويمكنـك ان تراجـع نفسـك فستجد انك قرأت روايات وقصص ونسيت مواضيعهـا، ولكن القصة القصيرة الجيدة تدخل ضمن المكـونـات النفسيـة للانسـان وتشكـل جزءاً من مكـونـاته فلاينساها ابداً، والفرق مثلا بين كاتب قصة وآخر يقولون لك عنه

انه كاتب رائع وعظيم ـ حاول ان تتذكر قصة له ـ فان تذكرت كل قصصه أو معظمها فهو فعلا كاتب عظيم، واذا لم تتذكرها فهو مجرد كاتب مجدد في الشكل، ومشكلة شباب القصة القصيرة ان عدداً كبير جدا يكتب قصة قصيرة، وأنا سعيد جداً بذلك، وأنا عندما بدأت الكتابة كان عدد ممن يكتبون القصة القصيرة في الوطن العربي كله خمسة، اليوم خمسة آلآف، اصبحت فناً شعبياً، هذا لأنني يسرت كتابتها مع انني جعلتها صعبة في نفس الوقت ـ السهل الممتنع ـ فهي ليست سهلة اطلاقاً.. هذا أصعب فن، وما لم تكن موهبة عميقة وتطوير للموهبه وعمل دائب مستمر يومي لكاتب القصة فمن الصعب، ان تتصور انها سهلة ان الواحد يمسك قلماً ويكتب ـ وغامت الدنيا واشرقت (مش عارف أيه)وخلاص، لا ـ هذا فن صعب.. واختيار موضوع القصة القصيرة مهم جداً جداً.. هذا الموضوع يكتب أو لا يكتب، انا مثلاً طول النهار تأتيني افكار لعدة قصص وقد لا تعجبني.أهم شيء هو الموضوع واختياره.. هل هذا موضوع قصة قصيرة فعلاً؟ أم لا؟ فقد يكون الموضوع رواية أو خاطره.

■ ما الفنية المطلوبه للكاتب المبتدىء ليتمسك بها في القصة القصيرة؟

ان يكون محبا للقصة القصيرة جدا جدا، ويظل طيلة عمره تلميذ قصة قصيرة ولا يشعر ابداً أنه أصبح استاذاً أو كاتباً.

■ وهل كان الأبداع في الصحافة هو السبب المباشر لقلة نتاجكم الأدبي في الاونة الاخيرة؟

لا، ليس هذا هو السبب المباشر، ولكن في ظروف سريعة التفسير كتلك التي تمر بنا تصبح الكتابةالقصصية صعبة، حيث يحتاج الكاتب الى حد أدنى من الاستقرار لدى القارىء، كي يقول له قصة، فلا يمكن ان تأتي الى مجموعة من الناس في حالة هياج وتعاني معاناة دائمة، وتقول لهم سأروي لكم قصة، سوف يقولون لك اذهب انت وقصتك في (ستين داهيه) انما انت في حاجة الى استقرار نفسي، وفترة السبعينات كانت فترة تحولات سريعة جداً جداً فلم يكن موجود عند الناس أو المثقفين أو القراء ذلك الأستقرار النفسى الكافى لقراءة قصة.

■ يعني ذلك انها مسألة تعتمد على حس الكاتب؟

نعم، حسه بالجماعه، لان الكاتب انسان متصل بالجماعة، بينه وبينهم خيوط خفية ليعرف ماذا يريدون، وفي هذه الفترة ـ السنوات الأخيرة من السبعينات ـ كان الناس يقرأون المقالات، بسرعة، بسرعة، لكي تغطي المتغيرات، وانا كنت أقف وحدي في الميدان، كان الكتاب السياسيون تقريباً غير موجودين في مصر، حتى الكتاب المبدعين معظمهم كان في الخارج، وانا أقف وحدي أمثل دور المعارضة السياسية لنظام السادات.. الى ان اتت المعارضة واصبح لها دورها وجرائدها، فأحسست ان جملاً كبيراً جداً قد انزاح عن كاهلي، وبالتالي يمكنني ان اكتب قصة بعد ذلك.

■ قصصك ترتبط موضوعياً بتطور الاتجاه الواقعي بعامة في القصة القصيرة: فما تعريف المدرسة الواقعية في القصة من خلال تجاربكم؟

لاتوجد مدرسة واقعية عندي.. انا لا اكتب عن الواقع.. انا اكتب واقعاً موازياً، أوما تسميه الواقع الفني.. وهو مختلف جداً عن الواقع الحقيقي.. يمكن ان تكون ملامح البطل أو الحادثة أو اللحظة، تشبه ملامح الواقع. الواقع الخاص بي، ليس واقع الحياة.. «واقع فني»

■ وهل ينفصل الفن عن الواقع؟

صحيح الفن مستوحى من الواقع، ولكنه ينشيء عالماً كاملاً مختلفاً عن العالم الحقيقي، عالم يراه الكاتب، ولا يراه الناس ولكى يساعد الفنان في رؤيته يختار (قوالب طوب) من الواقع.. (قوالب) صغيرة، تفاصيل من الحياة، كي يبني بها شيئاً ثانياً بعيداً كل البعد عن الواقع، ولكنه في الوقت ذاته لابد وأن يعبر عنه تعبيراً كاملاً صدقاً.

■ في مسرحية ملك القطن ظهر كفاح الفلاحين ضد مالك الارض، ورسمت العذاب الذي عاناه الفلاحون باحترام عميق، بحيث

لايسع القارىء أو المتفرج إلا المشاركة في هذا الألم الانساني، كان ذلك كله تمهيداً للأشتراكية، ومسرحية «جمهورية فرحات» عبرت عن آمالك في الاشتراكية المثالية.. ومسرحية «المخططين» إنتقدت التطبيقات الاشتراكية بشدة.. ومسرحية «الفرافير» تم فيها تجريب كل الأنظمة، فخرجنا بتشاؤم مرير، حيث وجدنا الأنسان العالمي - ككل - هو الخاسر في اي نظام سياسي: فهل يعنى ذلك كله، أنه ما من ايديولوجية مثالية حقاً؟

لا يوجد ايديولوجية مثالية ولذلك نجد الحياة مستمرة، ولوان الحياة وصلت الى الايديولوجية المثالية تكون قد انتهت.. انما كل ايديولوجية ناقصة.. ومن واجب الكتاب - لان الكتاب اكثر جرأة على النقد وقد ناقشت من خلال «الفرافير» الغاء الاستغلال الأقتصادي للأنسان ولكن في الوقت نفسه كان ينشأ استغلال آخر، استغلال تسلط الأنسان على اخيه الانسان وقد اوضحت هذا في «الفرافير» وانا اسمي - الفرافير - ثورة ما بعد الاشتراكية، لانها تجسد وتشخص حاجة عند الانسان، ألا يتسلط على الانسان، وهي مقدمة كي تصبح هذه المشكلة مطلبا انسانياً.. والكتابه دائما تفجر ينابيع في الأنسان واحتياجات لم يكن قد أدركها، ثم تتحول الى مطلب، ورواية «كوخ العم توم» عندما ظهرت اوضحت المشكلة الموجودة بين العبيد والبيض، وتطورت الى ان اصبحت مطلباً شعبياً في الدعوة الى المساواة.

■ ألم يفكر يوسف ادريس في عمل شبيه لرواية العم توم؟

انا كتبت «الحرام» وكان عمال التراحيل منفين من الحياة.. وعلى أثر الحرام اصدر جمال عبد الناصر قراراً بعمل الحد الادنى للاجور ٢٥ قرشاً بعد ما كان ٦ قروش وهذا من تأثير «الحرام» ونظام الترحيل الغى منه نظام المتعهدين.

■ تبلور ذلك فعلاً في رواية «الحرام» قبل ١٩٦١ وقد كان الشعب بمثابة نقطة الارتكاز التى يستند عليها في اعمالك الادبية تلك الاعمال التي ارهصت التغيرات الأجتماعية وهيأت النفوس والاذهان لتقبلها، وربما تكون قد ساهمت في صياغة اهدافها ولذلك أسال:
ألم ترمعي أننا اليوم في حاجه ماسة وملحة لتهيئة المناخ - بعمل أدبي - لتغيير اجتماعي شامل؟

آه.. تغيير اجتماعي شامل يعني ثوره.. انا شخصياً اعتقد اننا في حاجة الى ثورة ثقافية بالدرجة الأولى.

■ ارجو الا يكون في ردكم شيء من الدبلوماسية؟

لا، أنا أكلمك جاداً، لقد قمنا بتغيير اجتماعي شامل بدون ثورة ثقافية.. هذه هي الكارثة التي نحن عليها الآن.. الشارع المصري يمكن ان يكون قد حقق بعض مطالبه الاقتصاديه والسياسية، لكنه مازال متخلفاً ثقافياً جداً.. وهو غير قادر الآن ان يسوس حياته الحضاريه، والسبب وجود تخلف ثقافي.. مجاعة ثقافية.. وانا اعتقد ان هذا مطلب ملح ولذلك كتبت كتاب «أهمية أن نتثقف ياناس»

■ هل تقرأ للادباء الشباب، وما هي بعض الاسماء الواعده؟

طبعاً، اقرأ لهم بفرحة شديدة جداً جداً، ولا انظر لتلك الطريقة التي تتكلم انت بها.. الذي يكتب أما أن يكتب لأنه لا بد وأن يكتب حتى لو لم يصبح كاتباً مشهوراً، وإما انه لا يكتب ورسالتي الوحيده لمساعدة الكتاب أنني اكتب القصص لكي يقرأها الجميع، وهذا ماحدث.. وقد جربت فكرة تبني بعض الكتاب.. وتبنيت الجيل الذي أتى بعدي كله، وللأسف لم يخرج منه شيئاً طيباً.. ووجدت ان هذه طريقة خاطئة في

التبني . فالكاتب مهمته ان يبذل اقصى ما يستطيع من جهد في عمله نفسه . . باختصار انا احب القصص ولا احب الأسماء ! ! ان هذه الطريقة هي التي تجمد الكاتب ، اي انني لو ذكرت اليوم أحد هؤلاء وقلت انه اعظم واحدٍ أوشيئاً مثل هذا ، فانه يتوقف ويحدث له عملية ارتباك ، دع الناس تنتج وتبدع قصصاًحلوه ، وهناك كاتب عمره قصة ، وهناك كاتب عمره الف قصة ، وآخر عمره سنه ، وآخر عشرات السنين .

■ اريد ان اعرف موضع النقد بالنسبه للحركة الادبية في مصرا وفي الوطن العربي . . ثم ماهي حدود ازمة النقد في تصورك؟

للأسف ان الادب بشكل عام قد تراجع دوره القيادي في وطننا العربي ، فهو لايعود . . والقيادة الآن للاعلام ، تشتت فكرنا ان المفكرين والنقاد لا يقدرون حجم المسؤولية الخطيرة الملقاة على عاتق الكاتب والشاعر في هذه الفترة الحرجة ، وبالتالي فهذا جزء من الهلهلة السياسية الموجودة في الوطن العربي . . فنحن محكومون بنفس الاوضاع التي تحكمنا سياسياً وادبياً وفكرياً .

■ لجأتم الى الرمز او المجاز ان صح التعبير في بعض الاعمال فمتى يلجأ الكاتب الى الرمز أو المجاز .

الرمز لايوجد في قصصي على الأطلاق .

■ لكم بعض القصص الرمزية مثل المرتبة المقعرة «والعصفور والسلك» وغيرها وفي هذه القصص ظهرت الرؤيا فيها ضبابية أو متعددة؟

لا ، لا . . انها قصص غير رمزية . . انا لست كنجيب محفوظ . . نجيب محفوظ مثلاً ، يقول انا (أجيب)خضرة تبقى مصر أو هذا عبد الناصر وهكذا . . انا لاأفعل هذا لان هذه معادلات وليست رموزاً . . الرمز شيء غير مقصود من الكاتب ، ويأتي الناقد ويقول هذه الشخصية أو هذاالموقف يمكن ان يفسر هكذا ، وآخر يقول لا . . هكذا .

■ وقصة الرأس؟

ألرأس لم ترمز الى اي احد ، فعند خروجها فسرها بعض الناس على انها ترمز الى عبدالناصر ، وهيكل قال لي انها الفكر . . وهي فعلاً بها أحساس مطلق هكذا .

■ تقصد قوة غير منظورة؟

نعم قوة غير منظورة دائماً تتدخل وتطل .

■ ألم يكن لذلك اسقاط سياسي؟

يمكن ان يكون له اسقاط سياسي .

■ هناك شبه اجماع من النقاد على انك متأثر بتشيكوف .

للأسف ياصديقي هذه الملحوظة قيلت في مجال التصغير من شأني ، واذا كان التأثر بتشيكوف في رأيهم تصغيراً من شأني فأنا اعتبره شرفاً عظيماً ، لان تشيكوف وجوركي وموبا سان وإدجار ألن بو ، اساتذة عظماء ، وأنا لم اتأثر بهؤلاء فقط ، وانما تأثرت بألف ليلة وليلة ، وعنترة بن شداد ، وسيف بن ذي يزن ، وحواديت جدتي . . فليس عيباً ان يتأثر انسان بآخر عظيم مثل تشيكوف .

■ القاهرة

موسيقى لهـــدم البـــحر

خزعل الماجدي

كان مطيبوه..
يتما سكونَ فيقرأون مدائحاً
حتى يقوم وكان يعطشُ او يئن ولا يقوم
والبحرُ..
كان مدللوه
يتهيأون بوردةٍ في الشعر بالمزمار يرشقُ نجمةً
ويخيطُ أخرى، بالتفاتة سنبلٍ للقبرِ
بالنيران تأكل ما تخلّف ثم تنقرها الرفوف
ولا يقومْ
والبحرُ سرٌّ مغلقٌ هتكته إبرة شاعرٍ سكران،
سرٌّ يستقرُّ بعشبةٍ ويفكُ بالكلمات
يمضي البحرُ دورته ويتعب كي يقيم طلاسماً في الوحلِ
حتى ينثني في بعضه
وانا وانت مقيدان بنملةٍ في راحتيه
وله نرتبُ حبلنا في خصره كي لا يفيض ولا يشيخ ولا

فعلام تبدأ
والبدايةُ هجعةٌ..
وفحيح هاويةٍ ورملٌ في التخوت
وعلام تبدأ
والبدايةُ لمعةٌ في الفحمِ، شمسٌ في الحليب وغصةٌ،
فوضىً ورهبانٌ بدائيون يفتتحون جب الدين.. قبرٌ
أو خراب
من أين تبدأ
ردّك الغيلانُ للتأريخ، والتأريخ بحرٌ آخرٌ
يهتز في لغة الترابيين في رجع انفصال مجرةٍ أولىٰ
وفي الطرقات تقفلُ والطرقاتُ بغلٌ نازفٌ
في الليل يحملُ نازفاً.. مستنقعٌ للغيم.. شمل مصائرٍ
وبي اقتتال مجرتين وشهقةٌ للحبر في البرك القصية
في الكلام
ولقبعاتٍ في اختطاف مفاتن القاموس والموتى
وطفلٍ لا ينام

فلأيما جهة أيممُ لن يكون سوى الفضاء ولن
يقوم مهيجاً الّا تفسخُ جثةٍ منسية في الحيض
في برقٍ بغيم
ولأ يما جهةٍ سأنشيء قبةً او قرع موسيقا لهدم البحر.
من ذبحَ المساء وكان يصعقُ او يرن بريقهِ ذهبُ
وكان البحرُ فيه ممزقاً يطفو وكان مهيأً
للنطعِ في لغة الفحولةِ، في سراطٍ شائكٍ
ورحيقُ انثى في السماء يبلُّ معدننا بنار،
وبرغم هذا يا بعيد فلن يقوم سوى البعيد
ولن يناسل ماسةً في الخمرِ غير تهتكٍ ملأ
المكان كأن اجراساً تحنُّ لضاربٍ في الليل
هل شمَّ الفراغ عرينه وافاض قتلاً واحتطاباً
غامضاً في الحشدِ. . هل وضع النهارُ
نهاره في العين ام لغةٌ تسدُّ منافذاً
تعمىٰ وينقرض الحجار
ياللرموزيين أغواهم سكونُ
واستثار عجولهم نبلٌ واشعل كنزهم في ماترادف
في النبات وما أهل عن الجنون
خمرٌ وبرنابا بعقل الخمرِ ينقشُ
برنابا انشقاق الستر وهو يسدّ ثغراً
في الطبيعة والفصائل واللُقىٰ
ليلاً وبرنابا يهزُّ حجارةً في النوسِ. . في الكلمات
في نظمٍ أريد به الثبات
ليلاً وبرنابا يشقُّ مشيمةً خضراء يضربُ في العماء
فاهدأ صديقي عند هذا الجُفرِ، اهدأ ياغرابْ
وردنا ياحوتُ من حيث اقتفانا خالقٌ. . من
حيث أثمر في الخطيئة ناعمٌ مضنىٰ وأربك تيهنا
- وانا دمٌ في الماسِ اربكِ صفّهم -
كسروا اواني حاملات البحر حين تهيأوا زمراً
ليلقون ابتهالهمو/ الفجيعةَ في المياه،
وانا ألمُّ زجاجة المنفىٰ وانفخُ بالنبات
ليقوم هذا البحر من ترف انكسار شهيةٍ قتلىٰ
وينهر حامليه
من أين تنطرح الجهاتُ لتستقل ببعلها؟

البحرُ كان يفيضُ في المنفىٰ
وفي الكلمات، كانَ البحرُ
ذكر خرافةٍ أو طعنةً في التيهِ
أبهةً لصيد الشمسِ
مجداً كاذباً ومعاولاً عمياء.

من أين تفتحُ؟ اين يلمع عقلها؟
ورهانُ من ردمَ انفصال مدينتين وكان ميتٌ
في الزمرد. . كان ميتٌ في المياه؟
لغةُ سكونك يارماد البحر تبضع كليتي
لغةُ سكونك في انتفاض جناحِ قبرةٍ وفي
غفو الغزال وفي البياض
لغةُ سكونك رجع فيزيقا تموت ومنجمُ
في الغيمِ. . في الدم. . في الشرار
فعلام تهذي كي تقوم باطلس القيّوم
او تمضي ببزر خرافةٍ او رسم زاحفةٍ تحنُّ لجوهرٍ

قفلٌ لمنفييك بين يدين او ظلين
في رمي ارتعاشةِ هاتفٍ في الخمر او رؤيا تموت.
انت الذي ناداك حفريون منكسراً بنصٍ رتبوه
ورتبوه.
نادوا ورتل تحتهم طفلان يقتتلان في القاموس
كي يضعا رماد حلولهم
ولكي يردا عنهما شبحاً قتيلاً او يقولا قولةً
في ما تداعىٰ من رموز الكون في ما أقفلت أبوابه
او رنّ معزفهُ لمعنى خارج، ولكي يدقا
سرخس الكلمات أو يطأ السيوف،
حتى تفك يداهما رمز انحطاط البحر
كانا يحفران..
في النوم.. في اتباع بوصلة اللغات وما يوشحُ
بزرةً في قلب اضغاث الكحولْ
والآن اختصما وناما
افما تزال سماهما ضرباً من الكابوسِ؟
من وردٍ وموسيقا لهدم البحر..

أما تزال؟
زايرجةً وصناعة للهتك.. مرمرة لشق النثر
منطقة النبال؟!
فعلام تصعقُ يامكان
ناما وضاع البحر.. اصبح قشةً في دفترين
ناما..
وأجهرُ ثالثٌ فقهيٌّ بينهما
واطبقت الجهات

شملاً على طفلين منتخبين للفوضى هدم البحر
وعلام افتحُ هذه الاكياسُ
من سطرٍ لهوميروس او لمعٍ لساحر امةٍ
منسيةٍ او قرع حسيين في جلد الفراغ
وهجنة الاشعار في برق الكنوز وكيدها
او كيف امسكُ ابرة الجرمان يجتاحون في
اللغة العظام وماسة الرمان والبطش
الفلزاني في ما يستحيل من الكلام لكتلةٍ
رغوية في الشمس
كيف أقيم بين مدافن التأريخ زلزالي واعلو زاهياً
من أجل ان لا ينطفي في البذر غيم أحمرُ هو
بعض قافلة الحواس ونقشها في الافق، بعضُ
صقور بلورٍ يشك بكعبه روحي وافتح في
المكان
رباً وقدموساً وذريينَ
لينةً تشبُّ لغات همسك، ليّنٌ بطن المسرةِ
أو جياد خماهن والقبلُ أفعى تنتشي بالطعن

من هتك القبائل هتك مهندسٍ جفري؟
او رفش انتفاض أرومة الماسات او طعن الخفاء
من منكمو ألقى بقلب حصانه في البحر كي يبقىٰ
دمٌ يعلو وكي يلد الفضاء.
من منكمو امتلأت عقيدته بلعن البحر حتى
تستقيم له الجهات
وتستحم له الأفاعي

فالبحرُ سرٌّ ناقصٌ

وانا سجين فُتاتهِ

تنشق عن لغتي سلاحفهُ

وأربك شمله

والبحرُ تمتمةٌ

ومعنى لا يدل عليه معنى

أرنبٌ ماسيّ

او حطبٌ لليلْ

بالله من ضرب المحارة بالسماءِ وخر خردلها

ذبيحاً في التفاتة نعجةٍ

بالله من هتك انتظام الجذب وارتعشت

بوردته الظباء / متهدراً يطأ الفريسة

بانكسار فريسةٍ ويقدُّ من قصبٍ فراغاً

ويضيع في ادغال أحجيةٍ تضيعُ

بحفلة الموتىٰ ويغفو البحرُ بين يدين

تغفو أمةٌ . .

وانا ادق معذباً صناجتي

وانا ارتبُ هذه الاحجار في رأسي

وارفعُ طاستي

سمّاً لأفقع آخر النبلاءِ ـ قلبي ـ

باكياً

ولكي يقوم البحر في المنفىٰ اليَّ

وقد نفوه وهيجوا رملًا بنا

ولقد نفوه موشحاً بالقتلِ

ـ أين نفوه

ـ فينا

ياللفلاسفة انتهوا من حيث نبدأ . .

طينة . . ومذاق ياقوتِ . . نبيذا أحمراً

وصراخ أرضيين يهدأ او يموت

ياللفلاسفة اشتكوا من وطأة الأجراس

او هتكوا نظام الهندسات وكسرّوا روح الشراب

وكان فيهم ناعمٌ . . قلب استدارة كوكبٍ

هل كان يعلو فيهمو غسق المعاني

ربما . .

غسق لنحويين ـ فقهيين

أو غسق لرتل

هل كان يعلو فيهمو طبلٌ وكان يدقُ

في الطرقات طبل

طبلٌ لهذا البحر حتى ينحني

طبلٌ لرزاميه في الورق المنشّىٰ

لالتفاتهِ عنزهِ ولقاتليه

طبلٌ لهم في كل صحوة كلمةٍ

في كل مشتبكٍ وكل زوال معنى

والآن . .

نام العارفان ورتلا

نصاً لهدم البحر . .

ناما . . أم توار !!!

تعرفُ الطرقاتُ ذلك

تعرفُ الغيلاُن والظلماتُ تعرفُ والسماء

ناما . . توارا . . ام احيلا للظلام!!

الاعتراف الاخير لمالك بن الريب

القسم الثاني

الفصل السادس

يوسف الصائغ

اللعب

ذلك «الثالث المتوسط»، الذي آواني، وأنا في زهو مراهقتي، وكان رحيماً بي.. بعد عناء..

الثالث المتوسط.. الذي، كان من البراعة، بحيث اوتي القدرة على ان يشفيني من «حب الشباب»..

الم اكن في الخامسة عشرة من عمري؟..

اكبر قليلا.. أو اصغر قليلا..

اكتمل شعر وجهي.. ونما شارباي، فانا احلق وجهي على غفلة من اهلي.. واروح بعد ذاك أدهنه بعطر، اشتريته في العيد من «سوق السراي» حاد.. وحارق... ثم بعد كل ذلك، أشم رائحة نفسي..

رائحة «الثالث المتوسط»... والرحلة الخشبية التي قرب النافذة.. والحبر.. والأصباغ.. والطباشير.. والزناخة النفاذة التي تفوح من تحت ابطي ذلك الطالب القروي.. والفضائح الناقصة... وما ينبغي ان يعرفه كل فتى.. وما اعرفه وحدي وانطوي عليه.. وما انا موشك ان اعرفه بعد قليل..

يامنية النفس ما نفسي بناجية
وقد عصفت بها نأياً وهجرانا
أضنيت أسوان ما ترقى مدامعه
وهجت فوق حشايا السهد حيرانا

قصيدة مكتوبة بخط صبية ما تزال في «الاول المتوسط».. قصيدة خبأتها بين اسراري، وأنا لااكاد أفهم ما تقول... ومع هذا فانا احدسه، وانفعل به أيما انفعال..

«الثالث المتوسط»... صديقي. الذي حاول ان يعيد اليّ ثقتي بنفسي، وحملني مثل طائر سعيد، عبر كل البحار الصعبة، والجبال المدوخة.. والمضايق.. وطمنني من خوف..

كان معي حين مات أبي.. ورافقني حتى حافة القبر.. ثم عدنا معاً وأنا البس قميص اليتم تياهاً بما حل بي.. وأنا في الخامسة عشرة من عمري.. اصغر.. او اكبر بقليل..

وقد رافقني، يوماً، يحمل عني حقائب الشك والخوف، والحزن، وجلس الى جانبي، وعلمني كيف، احتمل الدروس، ثم، بعد شهر، كيف اقبلها.. وزاد فاقنعني ان اجرب محبتها..

بدأ - يالغرابة في درس الفيزياء فصار مدرساً.. شاباً.. انيقاً.. ذكياً.. مرحاً.. حازماً.. يعرفني.. ويناديني باسمي، ويجيب على اسئلتي، ويشجعني... و...

حتى اعتقلوه أمام عيني...

جاء رجال سريون، وأخذوه أمام عيون طلبته، فسار معهم، وحوله يتحرك الحزم نفسه، والذكاء، والمرح.. واللباقة فوق ذلك، وشيء من الحزن.. بدا لي انه خصني به وحدي، حين التقت ميناي بعينيه.. ذاك «الثالث المتوسط»

استاذي. . . ومعلمي. . يوم كنت في الخامسة عشرة من عمري، اتمرن على ضغط ابيات من الشعر، كانت تحرق لي خيالي. .

هي المواطن أدنيها وتقصيني

مثل الحوادث ابلوها فتبليني. .

واتطلع الى صورة «الرصافي» المعلقة في الغرفة الكبيرة من بيتنا، والى عمي الامير، وقد وقف مزهواً، بجنب الشاعر وتتداخل اصوات الصلوات باناشيد وهمية لسجناء لأعرفهم، يشبهون جميعاً مدرس الفيزياء. . وذاك النبي داود. . الذي لن يلبث ان يخيب لي آمالي. . فلا يصعد المشنقة. .

يالذاك «الثالث المتوسط». . .

كان الناس في الشوارع يهتفون ضد الانكليز. . . وكان ثمة رجال يحملهم الناس على اكتافهم. . وما كنت أدري أنها «الوثبة». . ولا أن الرصاص سينهمر بعد قليل فيفر الناس. . ويصيبهم الذعر. .

لماذا؟

لم يكن سؤالي موجهاً للذين اطلقوا الرصاص، من تلك السيارة المكشوفة التي تحمل رشاشة كبيرة. . بل الى الناس. . ما كنت اريدهم أن يهربوا. . فالأدوار في روحي كانت موزعة. . وكنت أجد المنطق، كل المنطق. . ان تطلق الشرطة الرصاص. . . فيثبت الناس. . ويموتون. . شرط ان انجو، أنا، على الأقل، لانني مازلت صغيراً ثم لكي اكون شاهداً، بعد كل هذا. .

ثالث متوسط. . .

حاشد. . وحبيب. . . يتيم

وأنا منذ بداية العام اتذوق حرية ان لايكون لي أب، مثل سائر الاولاد. . وأتدبر معنى حرمان مبهم، تحاول امي ان توحي لي به، فتنجح لوهلة وتفشل لوهلات. .

أي حرمان؟. .

انني اكتب انشاءات تعجب مدرس اللغة العربية، فيعطيني رغم أنفه، أعلى الدرجات. . .

وأنا اليوم - ياللفخر - رئيس لجنة الرسم، في جيبي مفتاح المرسم، ومفتاح تلك الخزانة المدللة، التي تنطوي على الاصباغ السرية، واقلام التلوين. . .

ومدرس الرسم، لم يعد ثقيل الظل. . وتخلى كأنما بتأثير مناخ مبهم، عن صرامته فهو يبتسم لي مرة كل شهر أو مرتين. . ويهز راسه باقتصاد مريب وهو يتطلع الى اللوحة الجديدة التي رسمتها. .

كنت في الخامسة عشرة. .

يعرفني المدير. . والمدرسون. . والطلبة. . وعندي ثقة وطيدة، أنني لن أرسب بعد اليوم. .

ولن أرسب. .

سأظل انجح. . حتى يخطر لي أحياناً، أن من الطرافة، أو العدل، ان اشتاق الى الرسوب. .

كان «محمد» يكره درس اللغة الفرنسية. .

ربما لم يكن يكرهه تماماً، ولكنه لسبب ما، ظل مجهولا قرر الا يدخل درس اللغة الفرنسية، الأمر الذي أغضب «مدام البصير» مدرسة اللغة الفرنسية في قسم اللغة العربية، بدار المعلمين العالية، ثم لم يلبث غضبها ان تحول الى حيرة. .

فـ «محمد» كما اخبرها الجميع شاب نابه، وذكي وحريص، وليس عدلا ان ينال «الصفر» الذي اعطته مرة في الامتحان، لانه اعطاها الدفتر أبيض. .

استدعته. .

- لماذا لاتداوم في درس اللغة الفرنسية؟

قال محمد بأدب:

- لانني لاأريد ذلك

- حسناً. . ولكن لماذا؟ الا تعجبك اللغة الفرنسية؟

- بلى. .

- الا. . .

خجلت ان تسأله ان كان يمتنع عن الدوام بسببها، ولكنه، اوضح لها، وقد فهم ما يدور

بذهنها أن الأمر لاعلاقة له بها قط . .

ـ لماذا . . لماذا اذن؟

قالتها وقد احمر وجهها، واضطربت لكنتها، وهي تجهد لان تتحدث العربية . .

ـ للاسبب . .

ـ وترسب؟

سكت «محمد» فتشجعت «مدام البصير»:

ـ ان لم تداوم . . فسترسب طبعاً . .

ابتسم الشاب للسيدة الفرنسية، وفتح لها يديه، كان يريد ان يقول لها . . ماذا بوسعي ان أفعل؟

وكادت الدموع تطفر من عيني مدرسة اللغة الفرنسية، وراحت تردد بلغتها الخاصة:

ـ ليس ذلك عدلا . . ليس ذلك عدلا . .

ثم انصرفت عن الشاب العنيد، وهي تفكر بطريقة تداري بها حرجها وحزنها . . ولكن ذلك كله لم يجد . . جاء الامتحان العام . . ورسب «محمد» باللغة الفرنسية . . وكان سعيداً جداً، بقدر ما كانت مدام البصير حزينة القلب والفكر والضمير . .

ليس النجاح في الامتحانات صعباً . . لقد اكتشفت ذلك، على مهل، بعد رسوبي تلك السنة في الصف الثاني المتوسط . . تماماً كما اكتشفت ان الرسوب ليس قبيحاً كما كان يبدو، لولد مثلي، لم يجرب من قبل، لذة الاستسلام للرسوب . .

قليل من الصبر . .

وقليل من الانتباه . .

وحاول، مع هذا وذاك ان تكسب ثقة المدرس وأن تدخل في ذهنه منذ البداية أنك حريص، ومجتهد، وعاقل، فوق هذا، وفي الوقت نفسه، حاول، بادق ما يمكن من الحذر والخبث، ان تفهمه انك يمكن ان تكون مزعجاً وسيئاً حين تشاء . . .

ثم ان لكل مدرس طريقته . .

المدرسون أولاد كبار . . انهم مثلنا نحن التلاميذ، يمكن ان يستجيبوا للملق حيناً وللابتزاز حيناً، وللطيبة احياناً . . وهم فوق ذلك، وهذا ماسأكتشفه بعدئذ . . يخافون طلبتهم، قدر ما يخافهم طلبتهم واكثر . . يمكن لطالب، يتمتع بقدر ما من قسوة القلب، أو قلة الادب، أو سوء النية، أن يسبب لاحد هؤلاء المدرسين، من الأذى ما لايستطيعه مدرس، مطالب بان يواجه يومياً عشرات، بل مئات الطلبة، أحياناً . .

ما الذي يملكه مدرس أعزل في الصف، وهو منذ صار مدرساً، بل قبل أن يصير قد وطن نفسه على ان يكون «مربياً» . . وما معنى أن يكون مربياً، ان لم يجهد من أجل ان يكون صبوراً ومتسامحاً، وواسع الصدر، وأميناً . . ثم في الوقت نفسه، وبالرغم من كل ما تقدم، لابد له ان يكون عادلا وحازماً، وحاذقاً . . والا . .

فلن تشفع له مبادىء التربية، ان بدا لأمر ما، وبتأثير عوامل عجيبة غالباً، مضحكاً امام طلبته أو باعثاً على الشفقة أو السخرية . . يستطيع أي طالب، اذا كان على قدر من الخبث ان يخترع له ما شاء له خياله من القاب، أو مقالب . وقد يزيد الاخبث منهم، فيخترع حتى لمجرد الدعاية قصصاً، او فضائح . . سرعان ما تشيع ويتناقله جيل من الطلبة عن جيل . .

فكيف يدافع مدرس سيء الحظ كهذا عن نفسه . . هل يضرب طلابه؟ . . ثمة بين الطلبة من يزدهيه ان يضربه مدرسون من هذا النوع . . ثمة من يتجرأ فيرد عليه . . او يكيل له الصاع صاعين . . والويل للمدرس عند ذاك . .

سيكون كمن، امتهن في شرفه أو كمن اصابه وباء . . وينبغي عليه اذاك، ي او على المسؤولين عنه، ان نقلوه الى مدرسة اخرى . . بل قد انتقل بعضهم بسبب هذه «الفضيحة» الى مدينة اخرى . . . وستتبعه، بطريقة خفية الى هناك ايضاً فضيحته . .

كان اسمه «حسن الدجاني»

مدرس من فلسطين جاءوابه الينا ليدرسنا اللغة الانكليزية في الصف الخامس الثانوي . .

أنيق..

لبق...

ذكي..

قوي الشخصية..

متمكن من موضوعه. ومادته. واسلوب تدريسه.. حريص.. حازم.. صبور.. متفهم... وكان همه الاكيد، ان ننجح جميعاً في امتحان اللغة الانكليزية حين نتقدم الى الامتحانات العامة..

حسناً.. كيف يمكن ان يصدق المرء ان مزايا «حسن الدجاني» هذه، صارت كلها عند طلبة الصف الخامس الثانوي رذائل.. وبماذا نفسر، السبب الذي جعل هذا الرجل الوقور يتحول خلال دقائق الى «مهزلة».. تدمع لها العين..

قال لنا الرجل الصادق منذ الدروس الاولى، انه يتعين علينا، لكي نتعلم الانكليزية، أن نمتنع مادمنا في الدرس، من التكلم باللغة العربية..

ـ لانستطيع..

ـ سنحاول معاً.. ساعدوني.. وسترون..

لم نساعده.. لماذا؟.. لست أدري.. ولكنه ظل صبوراً.. وظل يحاول.. استعمل اللين حيناً.. والحزم حيناً.. والذكاء حيناً.. والامتحان حيناً.. حتى جاء يوم بدالنا. جميعاً.. ان «الدجاني» هذا ما عاد يمكن احتماله...

وقال أحدنا:

ـ صبراً...

ولن انسى الصورة..

كان «الدجاني» يكتب على السبورة..

وفجأة.. انقذفت من أخر الصف قطعة نقود واصطدمت بالسبورة.. تماماً قرب اذن «الدجاني» الوقور.. الذي جمدت يده على السبورة.. وتأنت رويداً، كأنها تعّبر عن حالة ذهنه، وهو يريد استيعاب، ما جرى..

كنا جميعاً نتابع ما يجري بهلع وتلذذ... نريد أن نعرف ما الذي سيفعله هذا «الدجاني» القوي لنقرر موقفنا منه بعدئذ..

وماذا كان بوسعه أن يفعل؟

لم يفعل شيئاً...

هداه ذكاؤه، أن يستعين بالمثل القائل: «عظموا انفسكم بالتغافل».. فعظم نفسه واستأنف الكتابة.. واذ فعل ذلك، عاجلته قطعة نقود جديدة، كادت تصطدم برأسه..

وسادصمت ظالم.. سمعنا خلاله قطعة النقود وهي تقع على الارض وتتدحرج...

وتطلعنا.. بلهفة واشفاق.. فرأينا «الدجاني» يلتفت، ويواجهنا..

كانت عيناه الحزينتان تملآن وجهه، وتسيلان على كهولته الانيقة فتسلبانها قوتها. فاذا بهذا الرجل، وهو يكاد يكون في عمر ابائنا، يتحول، تحت ضغط ثقل هائل، الى مجرد، ولد كبير، ومكسور..

ـ اخواني...

قالها، بصوت مجروح وأردف:

ـ لماذا؟

وخيل لجميعنا انه سيبكي وشيكاً. ولوهلة، احسسنا ندامة، على أننا قساة بدون مبرر، ثم في الوهلة التالية، عدلنا من شكل ندامتنا استجابة لهمهمة ساخرة صدرت من مكان مبهم في الصف.. فضحكنا على غير ارادة منا.. وفي غمرة من ذلك كله رأينا «الدجاني» يحمل كتابه ويغادر الصف.. ولم نره بعد ذلك قط..

الثالث المتوسط . . .

الم يكن قريب الشبه ، بتلك الابيات من الشعر التي كتبتها لي بنت في الاول المتوسط ، على قصاصة من ورق ، خبأتها في كتاب الصلاة ، باعتبارها أجمل اسراري . .

أبيات من شعر ، ما كنت اعرف معنى الكثير من كلماتها . . . سوى أنها ابيات من اغنية ، ساكتشف «عبدالوهاب» يغنيها بعد بضعة أيام ، فتزيد في قلبي جمالا وغموضاً :

هل تذكرين بشط النيل مجلسنا
نشكو هوانا فنفنى في شكاوانا
تنساب في همسات الماء أنّتنا
وتستثير شجون النهر نجوانا
وحولنا الليل يطوي في غلائله
وتحت اعطافه نشوى ونشوانا

أكانت الصبية تعي معنى القصيدة التي اختارتها ، لتكون رسالة حبها الصبياني الى مراهق مثلي . ولماذا هي بالذات . . دون عشرات الاغاني التي كانت سائدة آنذاك . . .

بل استنسختها ، صدفة ، من احدى كراريس الاغاني التي كانت تباع بسعر زهيد يومذاك . . استنسختها ربما ، لانها لم تفهم معناها ، أو من أجل ان تتملقني ، وقد اشتهرت يومذاك ، بانني احب الشعر ، وأفهمه . . أو لانه القدر . . .

فتلك الصبية المدللة ، ما كانت تحب الشعر ، ولا كانت تفهمه ، وكانت كما سأكتشف بعدئذ ضعيفة في الدروس وبشكل خاص - درس اللغة العربية . . وبشكل أخص ، درس الانشاء . . بحيث اصبح لزاماً عليّ ان اكتب لها ، كل مواضيع انشاءاتها . .

الصف الثالث . . المتوسط . .

كيف يمكن الاستطراد . . دون التورط في فضيحة . . . مادمت قد اقتربت من ذكرى تلك الصبية ، وهي الان امرأة تقارب الخمسين ، لها خمسة اولاد . . اكبرهم أنهى دراسته الجامعية منذ سنتين . .

حذار . .

واكتفِ بحدود مبهمة . . لان التفاصيل التي تحاول ان توقظ ذاكرتك الان ، كفيلة بان تثير شراهة شهود يمكن ان تؤذي مجرد ابتسامة يبتسمونها ، هدوء سيدة ، وطنت نفسها ، كما يفعل الكثير من الناس ، على النسيان . . أو على اللامبالاة . .

انما . . كيف يمكن ان تكتفي الصورة بمجرد أبيات من الشعر . ؟

كيف يمكن ان تكتمل بمجرد ، الحديث عن عينين عسليتين ، وأنت في الصف الثالث المتوسط ، ورغم شدة اقترابك من الصبية ، وتحديقك في عينيها ، ما كنت قد اكتشفت ان عينيها عسليتان وما كان يعنيك ان تكونا كذلك . .

بلى . . . فلقد كنت ، وستبقى مشغولا بعينين سوداوين . . وسيهديك خيالك دائماً ، الى الغفلة ، حيناً ، أو الى الوهم ، احياناً بل الى السحر ، الذي يجعل عيون من تحب . . عيوناً سوداً . .

قل هي العطلة الصيفية . . .

وهي ظهيرة . . وهو بيت من بيوت الجيران . . هل يضيرك أو يضير الصبية أن تذكر هذه التفاصيل ؟

لا . . فهي لم تكن جارتنا . .

ولم يكن قد مضى على التقائي بها وبأخيها سوى بضعة شهور . . ولم تكن منذ التقيتها قد اثارت انتباهي بسوى ذاك الدلال والمرح الصبياني الشهي . . ثم بعد هذا . . باللعب . .

ألم يكن الحب لعباً ؟

ألم يبدأ . . من مواضع البراءة في الحاجة الى المرح ؟ الى تفادي قسوة الدروس والامتحانات . . الى تحاشي رقابة الاهل . . الى لذة الاكتشاف ؟ الى الصداقة . . أو مايشبه الصداقة . . والى الواضح والمبهم ، في آن معاً . .

ولقد كنا عند تلك الظهيرة نلعب . . وكانت هي تضحك ، بمحض احساسها بالدلال . . وبسطوة رغبتها في أن تكون سعيدة ، بعد ان انتهت الامتحانات . .

انها لتضحك . . وأنا اساعدها على ذلك . . بان اكون مهرجاً حيناً ، وحاوياً حيناً . . ومراهقاً ، استعين بفجاجتي ، وما تركه «حب الشباب» في وجهي من اثر . .

تضحك . . واضحك . .

الضحك هو امير اللعب . . وهو شرط صدقه وبراءته . . .

كان ضحكنا المشترك يحررنا حقاً. . وكنت ادرك أنها، وهي تسبقني في سعادة ضحكها الانثوي انها اكثر حرية مني، واوفر سعادة. . ذاك ان جسدي بدأ منذ لحظات يضايقني. . ويأخذ من ضحكي براءته، فانا اراقب خبثي بحذر. . لكن يخشى ان تفضحه رائحته. . .

ولقد فاحت رائحتي. . ففضحتني. .

وفي لحظة متغطرسة من ضحك الصبية، رأيت أنفها يرتعش فعرفت أنها اكتشفتني. . وخفت. . وخجلت. . ودق قلبي. . وفي اللحظة التي فكرت بها بالهرب. . . مدت الصبية شفتيها. . ولمستني. .

أجل لمستني. . .

فعلت ذلك. بتقصد، وتصميم، ومهارة. . وكنت، تحت شفتيها مستسلماً ومشلولا، كما استسلمت قبل سنوات لاصابع تلك الخادمة الشيطانية. . مستروحاً رائحة كيانها، وعطر فمها. . ووقع صبوتها على الزغب الذي فوق شفتي. .

وفسد اللعب. .

●●●

اعطتني «جيم» قبلتي الاولى. .

ولن أنسى لها فضلها هذا ماحييت. .

انني مازلت، احتفظ، وسأظل محتفظاً، بكثافة، ورقّة ذاك الاحساس على روحي وجسدي. . وسيقدر لي، طوال سنوات حياتي كلما استعملت روحي للعناق، أن ابحث عنه، واعيد البحث، بجنون ونهم وحكمة. . وتهور. . وترو. . وعبثاً. . ثم اعود الى القصاصة، واقرأ القصيدة. . .

لم نعتنق والهوى يغوي جوانحنا
وكم تعانق روحانا وقلبانا
نغضي حياء ونغضي عفة وتقى
ان الحياء سياج الحب مذكانا
ثم انثنينا، ومازال القليل لظى
والوجد محتدما والشوق ظمآنا. . .

كم كان عليّ أن انتظر لأفهم معاني كل تلك المفردات وكل ذاك الثقل من الحرمان. . العفة. . والتقى. . والحياء. . ثم الغليل واللظى. . والوجد المحتدم. . والشوق الظمآن. .

يالنفاق. . .

لم تكن القصيدة التي اختارتها الصبية لتعني عندها شيئاً. . . وما كانت لتعني عندي. . فهي لم تكن تفهمها. . ولن تفهمها. . وأنا الذي لم ألبث ان تبينت معانيها، بعد سنوات، لم املك سوى ان ابتسم للمفارقة. .

لكن «عبدالوهاب» يظل يعيد الاغنية. . وانني لأصغي لها بحنان، مستعيداً رائحة ذاك الصيف، وملمس تلك الظهيرة. . وطعم اللعب. . وبكارة الصف الثالث المتوسط. . والقبلة الاولى. .

■ تجارب

ذاكرة الفن والحياة



■ شوكت الربيعي

- ١ -

كنّا متحمسين لصنع انفسنا. نحن القادمين من ألوية العراق المختلفة لهذا توطدت علاقتنا بسرعة وجمعتنا هموم متقاربة ومشتركة فأغلبنا من عوائل فلاحية وعمالية وكسبة وذوي مهن حرّة أغنانا ينتمي الى طبقة متوسطة من المعلمين والموظفين وأصحاب مخازن بيع المفرد في الأسواق العامة.. وكانت عوائلنا تعقد الآمال على نتائج دراستنا ونجاحنا وتنتظرنا بفارغ الصبر عائدين بمجد الشهادة الذي يعني الخبز وحده.

من بعشيقة جاء هذا الفتى يدندن لأول مرة بالعود:

«عمي يبياع الورد» كل ليلة يتدرب على هذه الاغنية وهذا كاكه نوري اسماعيل فتاح عبدالله جاسم وحامد الصفار وسلام عباس وعبدالجبار وسواهم من بقية المحافظات.. كان القسم الداخلي نموذجاً مصغراً لشرائح مختلفة من العراق. ثلاث سنوات مكتنزة بالتجارب المشتركة أعددت خلالها نفسي للعمل الصحفي ولكتابة النقد الفني التشكيلي وللحياة الفنية العامة التي بدأتها باشتراكي بأول معرض لطلبة وشباب العالم اقيم في بغداد عام ١٩٥٩ وبدراسة متكاملة عن اسلوب (سيزان) وبتجربة صحفية اشرفت فيها على صفحة الفنون الجميلة في جريدة المستقبل وبأول تجربة حب فاشلة.. كانت قوة هذه التجارب في خطواتها الأولى تضيء طريق المستقبل بتأثير من الماضي الذي يعني مملكة الأحزان في العمارة: عمّاتي يشتغلن ليل نهار في دكان لبيع التمور يدبرن أمرهن، وعيشهن، ويكابدن الأمرين وصرن كأنهن ذبالة نصبت يحترقن من اجل أخوتي الصغار وكان ذلك حافزاً قوياً لتطلعاتي. وكنت كثير الشبه برينوار ابن الخياط الفقير فهو قد اشتغل في مصنع للخزف حيث رسم الاطباق والصحون وأنا اشتغلت في معامل الطابوق.. وكان والد (مونيه) صاحب دكان لمختلف البضائع وكان أبي يعمل في دكان لبيع التمور المختلفة.. كان والد «بيسارو» بائعا للبضائع الحديدية.. وبورديل النحات العظيم، كان ابنا لنجار فقير وسواهم كثير من أباء الفنانين ممن احترف المهنة تاجا للعمل الشريف. وليس ذلك بأصعب من السنوات الماضية التي كان كل شيء فيها يبدو لي منبجسا من غسق المجهول بحيث كان يؤرقني اعتقاد الموت مبكراً وقادني الى سأم مقرف وأغرقني بالبؤس كما حصل لبيسارو الذي مات بتلك الصورة. أو مثل (رامبراندت) الذي رافقه الحرمان وعذبته الآلام طوال حياته وكنت اتصور أحيانا بانني سأموت منتحرا.. فمن سيكتشف في لوحاتي بعد حين. مثل هذا الهاجس الذي يعتريني الآن هاجس الألم الملازم لروحي؟ لا يوجد (من) سيذكرني مرتديا قناعا من البرونز كأني اله الخمر والمجون أغطي رأسي بأوراق وعناقيد العنب!! بل سيذكرني الفقراء من أمثالي حينما يحصون بعضهم البعض. اولاء الذين أبكروا في موتهم منطفئين بأحزان الخوف في مطهر الحياة.

«نوفاليس» أنطفأ مبكراً في زنزانة مظلمة من زوايا باستيل العمر..

فهل سأجدني وقد حطمت جمجمتي في يأس مفاجيء كما فعل صديقي الرسام (ابراهيم زاير) في بيروت ربما ستذهب بي

الحمى العصبية التي كانت تجتاحني بين فترة وأخرى إلى النهاية ذاتها وما أكثر الشعراء والفنانين والمبدعين الذين هزتهم الآلام وحولوا عذاباتهم الى حجة عظيمة للحياة شباباً يتقدون وعياً بالابداع . فهذا الشاعر عبدالأمير الموسوي الذي طحنته شاحنة كبيرة في الطريق الى بغداد . . وهذا مثنى العزاوي والنحات عبداللطيف الخفاجي الرسام حسن فليح وعاصم نجم وأمثلة كثيرة على مستوى مثقفي ومبدعي العراق والأمة العربية .

أو كما كان يعاني منها «جورج بشنر» فمات في الرابعة والعشرين من عمره . ولحق به فلهلم هاون الذي يمتلك في قصصه «قوة خيال خصبة من طراز فريد وتكتنز أعماله الابداعية رؤى عميقة» . . مات وهو لم ينه سنته الخامسة والعشرين . وكما توقف قلب الشاعر عبدالأمير الحصيري عن الخفقان وهو لم يبلغ الأربعين ممزقاً بالآم مبرحة مستديمة . . وهذا شوبرت ، وشورت الذي مات وعمره سبع وثلاثون سنة وكانت اعماله الموسيقية قيماً متجددة في ازدهار الروح وتفجرها . . وليوباردي الحزين وبلليني (مغني نورما) . . وجريبوبيدوف اكثر المفكرين اشراقاً في روسيا المستيقظة يطعنه فارسي في «تفليس» . . والكسندر بوشكين «شفق روسيا الفكري» الذي أصابته رصاصة في مبارزة وجون كيتس «فتىً من فتيان الشعر الشجي» مات وعمره سبعة وعشرون عاماً . . «وينحني على ضريح كيتس أخ في الفكر هو (شيللي) الذي رثاه بأروع اغنية قرضها شاعر لآخر هي مرثية «ادونيس» . . وبعد سنوات . . القت بجثته عاصفة هوجاء على الساحل الاتروسكي ويقبل اللورد بايرون صديقه وأحب ورثه جوته الى الناس مسرعاً . . ويوقد للميت كومة الحطب عند البحر الجنوبي كما يصنع آخيل لصاحبه «باتروكلوس» وذاك حلمي ان تحترق جثتي فوق قصب يحمله زورق ينساب على سطح مياه أهوار العمارة . . فيذري رماد جسدي على موجاتها الخضراء الوقورة .

- ٢ -

توجهت مبكراً الى معهد الفنون الجميلة ، فقد كنت على موعد مع استاذ السيراميك القبرصي ڤالنتينوس لأجراء امتحان معدل



النصف الثاني من السنة الدراسية النهائية وفي الطريق تحدثت مع زميلي عبدالله جاسم و «كاكه نوري اسماعيل فتاح عن الملاعب الأولى في «كورة» العم «ادعبج» في العمارة وحبي الشديد للخزف والفخار والكوازين» والكور» . .

لم يكن قبل سنتين في معهد الفنون الجميلة الا قسم صغير للفخار رتب أموره المتواضعة أحد الاساتذة الأجانب المنتدبين عام ١٩٥٥ . . وألقى محاضرات عملية على الطلبة وبدأ يؤسس اللبنة الأولى لهذا الفرع . وحملت هذه البذرة بعض الآمال الواعدة لحركة تنهض من أعماق التأريخ مجدداً وبروح شابة تهيم على ارض الطين والابداع والحياة . بين اليد والفكر . . كانت البداية عبارة عن «كورة صغيرة» او فرن ناري صغير لحرق الطين وفَخْر الأعمال الفنية التي ينتجها طلاب فرع الفخار . . ومرت سنتان ، جاء الفنان ڤالنتينوس عام ١٩٥٧ ومعه استمرت مسيرة الفخار والخزف في العراق . . وفي غضون فترة قصيرة تبلورت سمات واضحة على المستوى التعليمي وليس على المستوى «الشعبي الصناعي» اذ لا مجال للمقارنة بين الاحتراف



الذي يستند الى خلفية تقنية طويلة متوارثة عن آلاف السنين، وبين تجربة فنّية تقع في نطاق تربوي - جمالي وفي حدود امكانات متواضعة استطاع فيها ان يبلور تقاليد حديثة خزفاً عراقياً من صلصال امتزجت فيه المادة والروح والافكار على معراج الابداع.

أسهمت تجارب الفنانين العراقيين في دفع فن الخزف خطوات فاعلة متميزة وخرجت من نطاق المعاهد والأكاديميات الى العالم الصديق في أوربا وامريكا اللاتينية واقطار الوطن العربي. وحفظ لنا هذا الفن صلاته الحضارية بماضيه.. اي استلهم وحدات التراث الرافديني والعربي الاسلامي وفق صيغ حديثة باستخدام الألوان البراقة المزينة بتراكيب ورسوم وكتابات عربية زادت الشكل الفني غنى متوازناً مع رموز الموضوع، متداخلاً مع زخارفه ووحداته التزينية بألوانها الخضراء والزرقاء ودرجاتها البراقة على سطوح ناتئة متعرجة وقد منحت هذه التجارب للفن، من سقاء الماء ولواعج الروح، فتنة من ألسنة النار ولهيبها المحرق حتى فاضت بجمال التزجيج المصنع بأكاسيد مختلفة لتغدو بريق ابداع بعد ان كانت رؤى غافية في الصلصال وفي أعماق الأرض، لقد جبلت من الطين عالم ا وطرحت خلال اشكاله مضامينها فكانت تجارب معبرة عن الرمز والرؤية والموقف الجمالي.. واحسرتي على الكشف المتأخر الذي أحسه الآن في (الفخار) وامرارتي بعد ان اغتنيت ثقافة فنية لأتذكر طفولتي (وصباي المرتبطة بعالم «الفخار. الطين - الكورة. دولاب الفخار - الحياة التي كنت احياها كالطبيعة العذراء. كانت هذه المحبة تقودني الى سلوك غري لم أفطن عليه في حينه.. كنت انقاد طواعية الى المخازن والأفران والشركات والمعامل التي تنتج الخزف والسيراميك.. لأطلع على أدلتها في كل بلد أسافر اليه كان أخرها ذهابي الى جزيرة (رودس) في اليونان لأطلع على اقدم معامل الخزف والسيراميك ووسائل الأنتاج المتبعة هناك وألتقي بالفنانين المبدعين المنتجين ولأقتني الكثير من أعمالهم محفوظة الى الآن في منزلي انه غرام محفور في ماق الذاكرة الغابرة وما أن تضاء شمعة حتى يقذفني سناها في عالم «الكوازين» و[الكورة] متخذاً من ذلك ذريعة للانسياق وراء حلم اليقظة.. وحينما أصل الى نقطة الحزن الجوهرية في حياتي الخاصة انسحب بسرعة تاركاً خلفي المنازل الخالية في كآباتها ووحشتها ونومها السرمدي.

أجل هناك صلة وثيقة بين اليد والفكر والوجدان.. هي التي شدتني الى الفخار. لعلها الفكرة المسكونة بالأزمان المتباعدة على أرض الرافدين. كانت اليد الانسانية تحقق وتنفذ ما يحتاجه العقل والوجدان معاً وبينهما وبين الطين والماء تولد الأفكار، وينبعث الشكل الفخاري المعبر عن الحاجة اليومية لانسان ظل يمارس طقوسه آلاف السنين قبل الميلاد في كهوف زرزي وشانيدار وهزارمرد في شمال العراق وفي سومر وأكد وبابل ثم نينوى كالح ونمرود، فالعهد البابلي المتأخر وحتى الحضارة العربية الاسلامية. طور الانسان العراقي خلال هذه المسيرة الحضارية وسائل انتاجه اليومية فاكتشف واخترع وأخضع الطبيعة الى أفكاره وطموحاته ومشاريعه.. مرَّ من عهد لآخر بممارسة

ابـداعيـة الى أخـرى اكثر ابداعاً وفق الحاجة الأساسية اليومية . . كان الاختـراع الحضـاري الكبيـر؟ الدولاب الفخاري ، والفرص الدوار والعجلة ، والقوس المعماري والكتابة التصويرية والتدوين في منتصف الألف الرابع قبل الميلاد . . كل ذلك كان عنه مسؤولا ومبدعاً ، ذلك العراقي الذي عرف مراحل التطور وتقنيات وسائل الانتاج بهاءها وجمالها . . وبلور صياغاتها وأشكالها وخصوصيتها ففتـح الأفـاق الخـلاقة . . فتزاوجت مع حضارات الشرق القديم الأخرى وأغنت فكانت فنون الخزف والتزجيج العربية الاسلامية متميزة عن سواها من الفنون في ارجاء العالم .

هل هذه الحقيقـة المشتهـاه في السنوات الأولى التي أبكـرت خلالها بالوعي الفني والثقافي؟

هنـاك الكثيـر ممـا يقال في مثل هذه المواضيع . . هناك أحلام عصيـة وصبـوات فنيـة وأمكنـة تقـدس ذكـرهـا في القلب ضمت لحظـات رائعـة من الـذكريات النبيلة وكثيراً من همسات مرتعشة بالحب وأخـرى معتلجـة بالأمـل وحـده وتتفجـر هذه القوة بروح الفتوة النضرة .



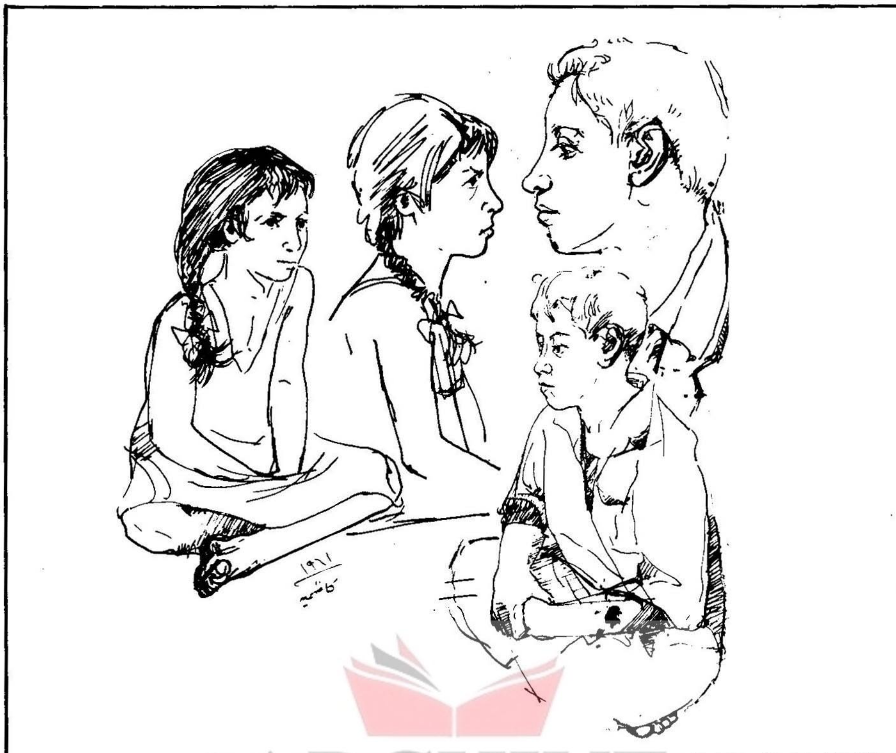
- ٣ -

كنت واحداً من هؤلاء ، الذين خفقت قلوبهم الصغيرة بالحب الكبير لأول مرة ، فنحن القرويين لم نتحدث أبداً الى أية امرأة أو فتـاة جميلة من قبـل سوى الامهـات والأخـوات . فاجتـاحني ذاك العنفـوان المـرعـد ، وأوغل في اعماقي تيّاره الغزير دونما رحمة . ياويلي افكر بالحب العذري كما لو انني (عروة بن حذام مع عفراء بنت هصـر) أو «كثيّر عزه» . كنت من عشـاق الفن الـلاهثين وراء حمـاقـات عفـويـة سـاذجـة زينت كهوفهم بأشرطة نحاسية شعت وهماً ذرياً قاتلاً فجعلتني أهيم بحب موهوم ومن طرف واحد وعلى العكس منّي كان هنـاك زميـل رسـام حاولت ان تنتحـر من أجله حبيبتـه فوق مسبـح المعهـد ولكنهـا لـم تمت وانهما يعيشان حياة زوجية صائنة سعيدة .

جرتني عربـة التأمل وغصت في بئـره . . أمـام مسنـد الرسم ، أحدق في قماشه اللوحة البيضاء أذري نشوتي على ألوانها . ويا ما سرح خاطـري في تخيـل وجههـا وتـذكـر ملامحها ومشيتها ولون عينيها . . معشوقتي التي لا قلب يسع التفكير بها الا قلبي وحده ، ولكن يالحزني ونواياي الطيبة .

كان البعض من زمـلائي يزدهون بشبابهم ويمشون بخيلاء في باحـات المعهـد وحـدائقـه وفـوق مسبحه وفي زوايا ناديه الصغير كأنهم طواويس ملونـه ينشـرون ريشهم البهيـج أمـام الفتيـات النضـرات بينمـا لا أقوم أنا بمثل هذا التباهي الأخاذ لأنني لا ألبس سوى الثيـاب السـوداء . . ان الفتيات في معهدنا يتزين ويتجملن ببسـاطـة رقيقة مفتونة لكنهن يرتدين ملابس خلابة أنيقة ويصففن تسـريحـات شعـرهن بمـا يثيـر الجمال والمتعة . وكن كأنهن طير «الضـريس» وبعض العصـافيـر الأخـرى تصف بقـدر كبيـر من الذوق ، اشياء براقة لتزين بها أعشاشها وأماكن اجتماعها . . »

«كـذلـك الحـال فيمـا يتعلق بتغريد الطيور ، فالألحان العذبة التي يصـدح بهـا كثيـر من ذكـور العصافير ، خلال فصل الحب ، تحظى بكل تأكيد باعجاب الاناث . . ولو كانت الاناث عاجزة عن



تقدير الألوان الرائعة والزينات وأصوات الذكور لكان ذهب هباء كل الغناء وكل الاهتمام اللذين يتحمل مشقتهما الذكور لعرض مفاتنهم أمام الاناث» .

كانت هذه الصفات لا تنطبق على زملائي من الشبان والشابات في العمارة بل على الفتية والفتيات في معهد الفنون الجميلة وأنا مازلت ذلك القروي المتوحش الذي لم يبلغ درجة التطور التي بلغتها الطيور في الذوق الجمالي المرتبط بدرجة الوعي بالبيئة وظروفها وبجملة من الأفكار التربوية والأخلاقية وهي جزء من الوضع الاجتماعي السائد في لواء العمارة . .

أقنعتها بحجة واهية ورجوتها بضعف ذات يوم ان ترافقني لزيارة زوجة ابن عمتي النحات ناصر الزبيدي وكانت قد أنجبت للتو مولدها الاول (الهام) وكانوا يسكنون مشتملاً صغيراً في زقاق يقع بين (كرادة داخل ـ وكرادة خارج) في منطقة (البوليس خانه) فشعرت آنذاك بزهو وخيلاء سرعان ما تبدد ذاك الوهم بعد أن تكررت الزيارة لمناسبة ميلاد «انغام» حينما كان «ناصر» يسكن (شقة) في منطقة (الزوية) . . اكتشفت غبائي بعد عامين من الغفلة كنت في نظرها صديقاً لا حبيباً . لأنها كانت تحب زميلاً لنا في فرع الموسيقى لا يعيرها اهتمامه . .

وصحوت من الوهم المظلم بعد ان دبجت ديواناً من الشعر المحموم بالحب العذري أنقّب فيه عن الجوى اللاهب لمشاعري الريفية الطيبة جداً . . صحوت بتأثير عميق من زملائي المقربين «حامد الصفار وسلام عباس وعبدالجبار حمد» وماهود أحمد الذي كان يستهزىء في هيامي ويردد قول (اشخار) في معنى الخلود : «الخلود أن تأكل تأكل وتشرب وتنام في أحضاني . . وكنا نضحك ونحن نعبُّ (شربت زبيب) حاج زبالة) ونأكل (لفة جبن بصمون أسمر) في مقهى (حسن عجمي) . . ثم يقودنا (حامد الصفار) الى (مقهى الموعد) مقابل سينما الخيام ـ حينما كانت ثمة «فضوة» خالية من البناء . الا من بائعي (الفشافيش والمعلاك)



وروائح الباجة والشاي المحترق.

لقد وقفت بمعرفة هذه النخبة من الأصدقاء الأفذاذ في فترة من أحرج فترات حياتي وأظلمها وأشدها لوعة. . ومن هؤلاء: حامد الصفار (وعمه عبدالرحمن وأخوته محمود وعبداللطيف وسعد) يقابل هذه الصفوة النقية المستنيرة (ناصر الزبيدي وقيس ورياض ومعن وأياد وخولة). . على حد سواء. . فكيف لي أن استعيد صدى أسمائهم في أذني دون أن يثيروا في اعماقي ذاك الوفاء الذي بلغ قلبي طوال عقود خلت من الذكرى الحافلة بالأسرار المشرقة.

وحينما استنهض مثل هذه الأحلام من حدسها الأول وأمنح أرضها من حنين الروح البديل في فجر الطفولة فلأنني أشعر بان أحلام الشباب قد اختفت وراء حجاب كثيف من ركام السنوات العجاف ووهنت عندي الطبيعة الودوده. . . فانكفأت على نفسي الى حيث الصدعة الأولى تغشيني طفولتي الساحرة. وهذه، في الأقل الحقيقة المبتغاة. الا ذات فترة من سنوات الشباب الملونة بالأفكار والحالات التي انغمرت فيها بمراقبة العشق وهو ينمو كورد «الجوري» قصير العمر، فواحاً مزدهياً برقته وعطره معاً وهي صورة لا يمتلك فنان رسمها بالدرجة الحساسة التي كانت عليها الاّ بقوة العشق وبعنفوان طاغٍ تحتشد فيه العواطف وتختلج كل أحلام الفتية المتوهجين في ثوان وحيدة. . وبحيث تختصر كل سنوات العمر وتنضغط في لحظة تشرف على عمق الحب الخالص وبأقصى حدود الوجد فيسري الخلاص كالبرق ويتلاشى ويُنفى في ارتعادة لا تتوقف عن الانفجار المصعد لكل قوى الحياة البديلة المشتهاة ها أنذا اتذكر عكس ذلك، أتذكر بكل محبة خجولة أميرة الهور التي كنت ابصرها دائماً مبتسمة تياهة، يزدهيها جمالها وفتنتها. . في ملامحها انتشاء طفولي، وفي عينيها أحزان القصب الذاوي.

تتمايل أعناق البردي وتيجان أعواد القصب تداعبها نسائم الشمال كما تداعب خصلات شعرها الأسود الفاحم وتملأ أذنيها نقيق الضفادع التي طالما كانت وسيطاً عزيزاً بيننا.

كل صباح تطل علينا كأنها سنا الفجر تدفع بمشحوفها متوجهة الى الطاحونة. . شاهدت في كيس الشعير ثقباً يتسرب منه الحبوب ببطء الى قاع المشحوف. . ها هي تحرك يدها اليسرى لتلقي بجديلتها الى الخلف، بعد ان انزلقت من عباءتها. . لمحتها تحمل الكيس على ظهرها وقد سدت الثقب بقطعة قماش حمراء. تهبط الى المنحدر بماكنة طحن الحبوب زمّت شفتيها بقوة وتشنجت يداها الرقيقتان عندما همت برفع طرفي الكيس لتنقله الى الماكنة الصغيرة المجاورة. .

تقربت اليها. . حاولت مساعدتها دون ان أنبس بكلمة واحدة. فرفضت وقالت، انها تعادل (عشر زلم) وكانت حقاً تعادل أرق نساء العالم جمالاً ورجاله ثقةً. كانت تعلو زرقة عينيها الصافيتين مهابة فاتنة وكان «أهل السلف» ينادونها بأم العيون (الزرك). . ولعيني امها بريق أشد في زرقته. ولبياض وجهها لون الملح وفيه سحر لا يوصف. ألتقي بها كل مساء لأستلم منها طعام العشاء. فقد كانت تخبر لنا تارة «سياح»

وأخرى (طابك) مع السمك وثالثة «رصاع» مع طيور الخضيري . .

كانت تحمل تجربة الانسان الذي طحنته تجارب الحياة . . وكنت أدعوها (مثقفة) وكم اعجبها هذا الوصف الذي تفسره فتظن نفسها «معلمة» كأمها . ولم تكن أمها كذلك . لكن تجربتها وحكمتها في الحياة اليومية ، جعلت منها قارءة الفنجان الأولى وضاربة الودع التي لاتدانيها امرأة في فراستها ولا توازيها امرأة في جمالها وفطنتها .

رسمتها عدة مرات . . ورسمت معها سطح ماء الهور وأعواد القصب وتيجانه . وماكنة الطحين والمقهى وأنواع الزوارق : المخيط ، المشحوف ، الطرادة ، الدانك ، البلم .

كانت المنطقة غنية بالأسماك والطيور والطيبين من الصيادين والفلاحين وقناصي (الدوشات) . . أن رسامي مشاهد الطبيعة في حالات مختلفة من فترات النهار من أمثالي : عاشقي اللون والتوازن والانسجام (في منطقة الهدام والرفاشية والصحين والخمس) هم الذين يضغطون كل سنوات تجربتهم في لحظة ابداع مصعدة بقوى الحياة المبتغاة بعنفوان واختلاج العاطفة المتقدة .

■■

■ **رأي**

حيــرة سيــدة عجــوز

اعادة الامل في القصة العراقية



■ غلاف المجموعة

■ **عبد الرحمن مجيد الربيعي**

■ **فيّ عدد سابق قدمنا رأياً نقديا بقصص الاستاذ مهدي عيسى الصقر وفي هذا العدد نقدم رأياً اخر في المجموعة**

مجموعة القاص العراقي مهدي عيسى الصقر الجديدة «حيرة سيدة عجوز» وجدناها امامنا في المكتبات بشكل مفاجىء لم نقرأ عنها خبراً قبل الصدور او بعده ـ كما هو شائع في وسطنا الادبي صدر وسيصدر، وهو حق مشروع للكتّاب في كلا الحالتين (صدر) و (سيصدر) وعندما قلبت الكتاب المطبوع بين يدي تمنيت لو انه نشر بصورة افضل، فالكتاب صناعة، ومن شروط هذه الصناعة ان يأتي الكتاب انيقاً، لكن «حيرة سيدة عجوز» مطبوع على نفقة المؤلف. وعلى الرغم من انني حاولت العثور على النسخة النظيفة بين اكثر من عشرين نسخة تعرضها احدى المكتبات، وقد تصورت ذلك عندما انتزعت واحدة ولكنني اكتشفت بعد ذلك ان قصة قد كررت مرتين وأن النصف الثاني من قصة اخرى قد كرر مرتين ايضاً، ولعلي أتساءل: لماذا لم يقدم المؤلف مجموعته الى الجهات الرسمية في وزارة الثقافة والاعلام فهي افضل بكثير من كتب تنشر وتمر عابرة؟

ينتمي مهدي عيسى الصقر الى جيل الخمسينات في القصة العراقية ولعلي لم أبالغ عندما ذكرت في اكثر من جواب أووجهة نظر منشورة حول القصة في الخمسينات بأنه الافضل بيت أقرانه وانه النموذج الاكثر اصالة لكنه لم يحظ بشيء من الشهرة التي حصل عليها قصاصون اقل منه شأناً لسبب انهم ماهرون في ادارة العلاقات وتسخير الكتبة والحواريين للتبشير بهم، ومهدي عيسى الصقر لا يفعل شيئاً من هذا حتى انني اقول جازماً بأن معظم المتواجدين في الوسط الادبي لايعرفونه شخصياً اللهم الا اذا استثنينا بعض ابناء جيله، وأنا واحد من الذين لم يتعرفوا عليه شخصياً أو يلتقوا به في مناسبة ادبية، لعل له أسبابه ـ وللمبدعين أمزجتهم ـ ولكن لنا اسبابنا في التساؤل بعد ان صمت جيل الخمسينات الذي اعقب السنوات الاولى من ثورة تموز عام ١٩٥٨ وظهور جيل الستينات بكل فورته وثورته على الموروث القصصي صمت مهدي عيسى الصقر مع من صمت، ثم ظهر علينا ببضع قصص نشرها في مجلة «الاداب» اللبنانية مثل «الحصان» أو «حيرة سيدة عجوز» التي حملت المجموعة هذه اسمها وقصص اخرى جمعها بعد ذلك في مجموعته هذه «البائسة» طباعة واخراجاً و«المنسية» اعلاناً و «المهمة جداً عطاءً».

تضم «حيرة سيدة عجوز» تسع قصص، بينها واحدة «المضخة» سبق وأن نشرت في مجموعة سابقة له هي «غضب المدينة» وقد كتبها عام ١٩٥٩ - كما هو مؤشر - ونشرت المجموعة تلك في طبعتها الاولى والوحيدة عام ١٩٦٠ لقد ثبت المؤلف ملاحظته بشأن هذه القصة ولم يذكر مبرره في اعادة نشرها بين قصص تمثل حالة اخرى مناخاً وموضوعاً وتقنية وزماناً، حيث كتبت في السبعينات.

ومن اجل التذكير بقصة «المضخة» نقول انها - وكما يدل اسمها تدور حول مضخة عافها مالكها الاقطاعي وهرب بعد قيام ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ وسن قانون الاصلاح الزراعي، الفلاحون لم يشاءوا ترك المضخة عاطلة لذا قاموا بتشغيلها حتى تقوم بسقي ارضهم.

ثم مجيء «السركال» و«المالك» الذي طالبهم بحصة من «الرقي» الذي اخذوا يزرعونه ويسقونه بواسطة مضخته.

وموضوع القصة - كما نلاحظ - من الموضوعات الشائعة في القصة الخمسينية والتي تكررت عند اكثر من كاتب مع فروق في التفاصيل رغم ان مهدي عيسى الصقر من الوعي بالفن القصصي مايجعله مختلفاً عن زملائه حتى وان تناول موضوعاً مكروراً.

لكن القصص الثماني الاخرى في المجموعة قصص بعيدة جداً عن عالم «المضخة»، انها قصص الفرد في تأزمه، في محنته، في أسئلته، في بحثه في لا معقولية مايجري امامه من مشاهد غالباً هو فيها الراصد وليس المشارك كيف؟

بين «المضخة» والقصص الثماني الجديدة يحقق مهدي عيسى الصقر مايمكن تسميته بـ «المواكبة» للعطاء القصصي الذي تفجر بدءاً من السنوات الاولى التي اعقبت ثورة تموز ١٩٥٨ فالى جانب فتح الابواب امام العديد من الكتب التي كانت ممنوعة حصل التطاحن المرير مابين القوى صاحبة المصلحة الرئيسية في الثورة، وهذه الحالة ان هي دفعت الكتاب الخمسينيين الى الصمت فان صمتهم هنا يفسر باتجاهين الاول شعورهم بأنهم قد أدوا ماعليهم في تعرية سلبيات وممارسات النظام الملكي البائد والثاني عدم فهمهم لما يجري. كانوا يريدون بلداً ديمقراطياً تتفتح فيه التجارب الخيرة واذا بالبلد ساحة صراع مسلح بين حاملي الايديولوجيات والصمت هنا حالة من الرفض.

لكن الكتاب الستينيين الذين ولدوا في زحمة الاحداث والصراعات وهم لايملكون وسيلة غير الكلمة لم يقفوا متفرجين بل دخلوا الساحة منددين تارة، مرمزين تارة اخرى، من الصراخ الى الصمت البليغ - لا الأخرس - كانت القصص تولد وتنشر وكان بامكان اي قارئ «لبيب» ان يؤشر النوايا ويفهم الرسالة الموجهة له من هؤلاء الكتاب.

قصص مهدي عيسى الصقر في «حيرة سيدة عجوز» - ماعدا المضخة - قصص ستينية تماماً، وانها بداية له تؤكد انه لم يراوح طويلاً في سبيل تجاوز ماكان الى ماهو كائن اليوم وما سيكون غداً.

هذه محاولة للتوقف عند كل قصة على انفراد:

١ - حيرة سيدة عجوز:

هذه القصة تغيب فيها مناخات القصة الخمسينية المحلية - غالباً ليحل مكانها مناخ اوربي، هكذا تفصح القصة من طبيعة البيت الذي تمتلكه سيدة عجوز والتي تقوم بايجار غرفة الى زوار يفدون على مدينتها.

في القصة ثلاث شخصيات السيدة (صاحبة البيت) ومستأجران، أحدهما عربي - كما يبدو - والاخر أوربي من خلال اسمه وطبيعة شخصيته.

يخيم على القصة جو ثقيل وبطيء يذكرنا بالأجواء التي تدور فيها القصص البوليسية، وتأتي حكاية السيدة المنشورة في الصحف والتي تموت وحيدة في بيتها ولم تكتشف جثتها الا بعد أيام وقد غزتها قططها الثلاث لتستكمل هذا الجو، فكأن هذا المصير ينتظر ايضاً السيدة - في القصة - اذ انها هي الاخرى تعيش وحيدة مع قطتها.

نلاحظ ان الاستجواب الذي جعله المؤلف على لسان شخصية النزيل العربي والموجه الى السيدة مصنوعاً بعض الشيء وكأنه محاكمة لاحوار صباحي بين نزيل ومضيفته ويخيل اليّ أن المؤلف من خلال هذا الاستجواب، أراد أن يزيد من معرفتنا للمرأة ووضعها.

أهم مافي هذه القصة رسم الاجواء وبالتالي تحريك الشخصيات الثلاث بشكل متقن، وعلى الرغم من ان حكاية القصة تكاد تكون مألوفة - وهذا أمر يلجأ اليه المؤلف في قصص اخرى - الا انه يخرج بالمألوف الى اللا مألوف وهذا يرجع الى درايته وتمرسه في كتابة القصة القصيرة.

٢ - جزئيات الهيكل:

قلت ان المؤلف يلجأ الى حكاية مألوفة ويخرج بها الى اللا مألوف وخير دليل على هذه المسألة قصته «جزئيات الهيكل». التي لم يوفق في اختيار اسم مناسب لها - حيث تنطلق هذه القصة من الحكاية الشائعة حول الاعمى القوي الذي يحمل على كتفيه مقعداً مبصراً ويذهبان للاستجداء، هذا بقوة جسده وذاك ببصره، وبدلاً من أن يجعلهما المؤلف يمضيان للاستجداء -

حيث ينتظر المقعد صاحبه الاعمى امام أحد المساجد، جعل الاعمى يلح على الذهاب لسرقة عذوق التمر من احد البساتين.

هنا تدخل عناصر اخرى في القصة اهمها الاطفال الذين يراقبون كل مايفعله الاعمى والمقعد ومن ثم دخول صاحب البستان الذي كاد ان يقتلهما ويدفنهما في بستانه لولا خوفه من وشاية الصبية المراقبين.

عندما ينتزع الاعمى العذق من النخلة يأتي صاحب البستان الذي يوجه ضرباته لهما. وتتركز على المقعد، ويتحرك الاعمى بحيوانية لانه فقد التوجيه ومعرفة الجهة التي يهرب اليها.

تنتهي القصة بعودتهما الى حيث كان المقعد في مكانه امام المسجد وقد راح منهما عذق التمر دون أن يفلحا به.

٣ ـ القلعة والقارب:

هذه القصة لاتؤخذ على اساس مافيها من احداث بل من دلالات نستخرجها من المفردات التي تعامل معها المؤلف كرموز حملها بما يريد قوله.

فالقلعة التي تقع في وسط الهور هي قلعة لايوجد شبيه لها في اهوار العراق، وهي قلعة محاطة بحراس يمتلكون اضواء كاشفة ترصد حركة من يريد الهرب منها.

رجل وامرأته وطفلة في قارب يتسلل وسط الماء من القلعة، وعندما يبكي الطفل لايتورع الرجل عن قتله حتى لايكشف صراخه خطة الرجل في الهروب. وعندما تحتج المرأة على مافعل بابنهما لايتورع ايضاً عن ضربها بالمجذاف فوق رأسها والحاقها بابنها.

وعندما يبقى وحده في القارب المراقب من قبل الحراس يأتي دوره في القتل وتوجه اليه النيران فيخر صريعاً.

ان بطل هذه القصة لم يفلح في الهرب من القلعة المحاصرة بالماء وعيون الحراس وأسلحتهم. والاعمى لم يفلح في الهرب بعذق التمر رغم انه انتزعه من النخلة، وحياة السيدة العجوز صاحبة البيت ظلت اسيرة التكرار والرتابة واحتمال الموت بالطريقة نفسها التي ماتت بها السيدة ـ في الخبر الذي نشرته الصحيفة.

ان هناك طريقاً مسدوداً ولا أمل في الخلاص والاجتياز.

٤ ـ المسبحة:

ان الرجل صاحب الدكان في هذه القصة لم يفلح في اقناع الشاب المارق بما يريده والده منه.

عينا صاحب الدكان هذا هما الكاميرا التي ترصد الحركة في الشارع وتسجل مايدور فيه.

في القصة هذه روح السيناريو حيث يهتم المؤلف بالحركة المحكمة ضمن المساحة المكانية للقصة.

لا أدري لماذا تذكرني قصة «المسبحة» هذه بأحد الافلام المبكرة للكاتب والمخرج كوبولا عن الاطفال المراهقين وجموحهم، اذ ان مايفعله الاولاد في الشارع وامام دكان البائع الذي جاؤوه ليشتروا زجاجات المبردات شبيه بلقطة من ذلك الفيلم.

ان المؤلف يحقق التلون في حكايات قصصه وحتى في الايقاع ايضاً الذي يعيره اهتماماً كبيراً، أما اللغة عنده فهي اللغة التي تؤدي دوراً، ولذلك، يمكن القول أن الشعرية التي يحرص عليها عدد من القصصاصين العرب لا يحرص عليها مهدي عيسى الصقر. وربما لايكون متعمداً هذا اللاحرص وأن طبيعة تناوله للموضوع القصصي وتنفيذه له الذي املى عليه هذا الوضع الذي هو بالتالي جزء من شخصيته القصصية المتميزة.

٥ ـ الحصان:

هذه القصة تنطلق ايضاً من حكاية معروفة. واذا شئنا الدقة نقول تنطلق من تصرف معروف بشأن الحصان المصاب او الهرم حيث يقتل باطلاق مايسمى برصاصة الرحمة عليه والتي تكتم أنفاسه، الى الابد.

وعلى الرغم من ان كلمة «الرصاصة» اقترنت في المصطلح بـ «الرحمة» فان هذه الرحمة هي اللارحمة، هي انتهاء دور، ومن ينتهي دوره يجب ان يقتل فلا احد قادر على العناية به. السيدة ـ في الصحيفة ـ وفي قصة «حيرة سيدة عجوز» انتهى دورها لذلك رماها أولادها وأحفادها وحيدة في بيتها لتموت وتنهشها قططها الجائعة.

هكذا الامر أيضاً مع الحصان في قصة «الحصان» حيث ينتهي دوره بعد أن ساهم بسباقات وحصوله على جوائز.

صاحبه هنا لم يقو على اطلاق رصاصة الرحمة عليه فطرده من اسطبله.

يمضي الحصان متسكعاً، يقف أمام حديقة منزل حيث يجلس حفيد وجده، يفاجأ الطفل الحفيد برأس الحصان ويدور بينه وبين جده حوار حوله، الحصان بعد ذلك ينتحر ـ على طريقته ـ حيث يجري مسافة ويسقط بعدها ميتاً.

وعندما يأتي الابن ويروي له الجد حكاية الحصان بظنه قد خرف ويقرر ان ينقله الى بيت ابنه الاخر فلم يعد بمستطاعه تحمله وهو على هذا الحال.

ان الرجل العجوز يطرد من بيت ابنه ويلتقي مصيره بمصير الحصان.

اذا كانت كل الطرق مسدودة امام محاولات

الانسان في الخروج من حالته التي فيها فان هناك طريقة اخرى لابد منها لسد الطرق وهي «الهرم» في حالة «الحصان» و «الجد» في هذه القصة مثلاً.

وتظل هذه النغمة اليائسة الموحدة لكل القصص وتتأكد من واحدة الى اخرى، لنرى كيف تعامل معها في قصته اللاحقة «الهدير».

٦ ـ الهدير :

في محطة قطار نائية هناك رجل كهل ينتظر مجيء القطار الذي تأخر عن موعده، المؤلف لايجعلنا نعرف سبب انتظار الرجل للقطار ولاية غاية.

يرافق الرجل كلبه، وفي الوقت الذي جعلنا مزروعين في عالم من الحيرة امام انتظار الرجل نرى المؤلف يفصح عن سبب انتظار الكلب وبأنه من أجل أن يرمي له الركاب بفضلات طعامهم.

هذا الافصاح اساء للرموز التي قد نلجأ الى افتراضها بشأن معادلة القصة : القطار، المحطة، الرجل، الكلب، قطيع الاغنام. موت الرجل.

عندما يتأخر القطار ينحني الرجل ويضع اذنه على حديد سكته وهو أمر شائع ان هدير عجلات القطار يُسمع قبل ان يُرى ـ اذا ماوضع المرء اذنه على حديد السكة.

لكن قطيع اغنام يمر، ويأتي القطار ويدهس الرجل. وتكتشف زوجته ظهراً جثته المنحنية على السكة حيث حجب قطيع الاغنام مرأى مجيء القطار.

وعلى الرغم ان الحكاية مصنوعة في قسمها الاخير وتحتاج الى اعادة صياغة لتكون مقنعة اكثر، الا ان المهم فيها هو توظيفها من قبل المؤلف فالقطار «غودو» الذي انتظره الرجل قد جاء وهو ليس مثل «جودو» في مسرحية صموئيل بيكيت المشهورة. ولكنه جاء ولم يجيء معه الا بالموت المجاني للرجل الذي ينتظره.

هنا يقول لنا المؤلف حتى الامل الذي ننتظره في محاولة منا لايهام النفس بغدٍ افضل انما يأتي وهو يحمل الموت لا الفرح والعطر.

٧ ـ عنق الزجاجة :

هذه القصة تذكرني حكايتها بفيلم لهيتشكوك ـ اذا لم تخني الذاكرة ـ عن رجل مشلول يراقب من نافذته وقائع جريمة قتل تشاء الصدف ان يكون شاهدها الوحيد.

هذه «الثيمة» في الفيلم هي نفسها في قصة «عنق الزجاجة» لكن الاحداث اللاحقة تختلف تماماً كما حصل في قصص سابقة مثل «حيرة سيدة عجوز» و «جزئيات الهيكل».

بطل قصة «عنق الزجاجة» المشلول يظل جالساً على كرسيه مطلاً على الشارع وما يحصل فيه من احداث ويتحرك فيه من اشخاص.

ليس في القصة غير بطلها المشلول الذي تلتقط عيناه تفاصيل مايجري، والقصة مقسمة الى ثلاثة اقسام سمى كلاً منها بالموجة : الموجة الاولى، الموجة الثانية، والموجة الثالثة المرتدة. وهذا التقسيم غير ضروري لان القصة ظلت على انسيابيتها. كما ان تسمية «موجة» بحد ذاتها غير دقيقة.

يميز هذه القصة ايقاعها البطيء الذي لاتقطعه سوى بعض الحركات مثل الطفل الذي يرش المشلول بمسدس الماء ومثل السيارة التي تعطلت وتسببت في الازدحام.

هذه هي القصة. جولة نهار كامل في عالم شارع بعيني رجل مشلول، تنتهي بدخوله الى بيته حيث يحرك كرسيه ذا العجلات ليغتسل من غبار الشارع.

٨ ـ عندما تبدو الرياح ساكنة :

القصة الاخيرة في المجموعة هي «عندما تبدو الرياح ساكنة» وقد وضع لها المؤلف عنواناً اخر يتصدر الصفحة الاولى منها، وهو عنوان تفسيري ـ لا داعي له ـ يقول :

«حكاية عن الاطفال» والقصة ليست عن الاطفال فقط لان شخوصها اطفال بل هي قصة للاطفال ايضاً لو أجريت لها بعض التعديلات الصغيرة.

اعتمدت القصة على حكاية بسيطة حيث يحاول طفل ان يجعل طائرته الورقية تحلق عالياً، تمر به طفلة وتقدم له مقترحاً بشأن ذنب الطائرة، بعد ذهابها يجده مقبولاً فيأخذ به وتطير الطيارة.

هذه القصة البسيطة التي هي ليست من جيدات قصص المجموعة هي الوحيدة التي فيها نفحة من امل حيث تطير طيارة الطفل بمقترح من طفلة مارة. هل هذا يعني ان الامل في الاطفال وحدهم؟

لا اريد ان أنسحب الى مثل هذه التفسيرات الجاهزة ولكن هذا مايخيل اليّ لانها القصة الوحيدة التي شذت عن ذلك العالم الثقيل والمغلق، وربما يكون ماذهبت اليه من تفسير هو ما أراده المؤلف في الختام لذا وضع هذه القصة بالذات في كتابه.

ان مجموعة مثل «حيرة سيدة عجوز» هي واحدة من اهم المجموعات القصصية التي تنضم الى تراثنا القصصي وتأخذ مكانها بين النماذج الطليعية والمتقدمة فيه ولعلها بداية اخرى لان يعود مهدي عيسى الصقر الى عالم القصة القصيرة ويعيد الثقة بها بعد ان عمل الكثيرون على تخريب هذه الثقة واعطوا الفرصة لمن يتساءل بسخرية وشماتة : وهل هناك قصة قصيرة بعد؟

تطور الرواية العربية... وملاحظات

■ د. علي جواد الطاهر

تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨) - الدكتور عبدالمحسن طه بدر، القاهرة، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية (٣٢)، الطبعة الثالثة [مزيدة ومنقحة] ١٩٧٧ - ٤٤٢ص.

١ - مزيدة ومنقحة ليست ذات دلالة كبيرة، وقد تكون الى التجارة أقرب منها الى العلم، ولا تدري لم وضعت الكلمتان بين معقوفتين مع ان مثل هذا العمل يعزو الأمر الى المؤلف - وما أحسبه من المؤلف.

لم تقع بيدي الطبعة الثانية

ولابأس، فبين يدي الطبعة الأولى: القاهرة... دار المعارف..، ١٩٦٣ - ٤٣٢ص فأين هو التنقيح؟ وأين هي الزيادة؟.

الجديد ص ص ٥ - ٩: مقدمة الطبعة الثالثة وتأريخها: المعادي في ١٣ /١٩٧٦/٨ ولا توجد مقدمة للطبعة الثانية مما يدل على أن «الزيادة والتنقيح» وقعا في هذه الطبعة الثالثة. ولكن المؤلف لايشير - في مقدمته هذه - الى أية زيادة وأي تنقيح!!

وقد تحدث في هذه الصفحات الخمس - التي لاتدخل في الزيادة أو التنقيح - عما لقي الكتاب في طبعته الأولى (أواخر ديسمبر سنة ١٩٦٣) من اهتمام ثم تحدث عما قدم على الطبعة الأولى من ملاحظات وموقفه منها، وهنا ترد «الاشارة» بدلاً من الزيادة والتنقيح. قال: «وتنقسم الملاحظات العامة على الكتاب الى ملاحظات رئيسية، سنشير اليها في هذا المجال، وملاحظات جزئية سنحاول الاشارة اليها في صلب الكتاب وفي هوامشه كلما كان ذلك ممكنا» الملاحظات العامة الرئيسة - اذاً - لاتجد مجالها خارج صفحات المقدمة الخمس هذه، والملاحظات الجزئية «سنحاول الاشارة اليها في صلب الكتاب وفي هوامشة كلما كان ذلك ممكنا».

ويفهم من هذا أن المؤلف لم يقصد الى الزيادة، فما هناك أي دليل عليها، وتبقى الاشارة الى الملاحظات الجزئية كلما كان ذلك ممكنا. وتقول: لم هذه الـ «كلما كان ذلك ممكنا» والمسألة مسألة علم، ومسألة ملاحظات جزئية طرأت؟ ولا بأس ويدخل الأمر - بهذه الحال - في التنقيح فقط. ويبقى القارىء يتسقط مدى التنقيح، ولعله ود أن يكون واسعاً، ولكن المؤلف نفسه قصّر مداه صراحة ولغير سبب علمي.

وتسأل عن الفرق في الصفحات بين الطبعتين، وهو محدود جداً: عشر صفحات فقط رأينا خمساً منها في المقدمة الجديدة وسنرى ثلاثا في الصفحات البيض، وتضيع صفحتان في وجوه من الاخراج، وقد يذهب بعضهما مكانا للاشارات الى الملاحظات الجزئية.

وتأتي الى الهوامش، وهي في حدود الـ ١٥ هامشاً في بعضها توضيح لمصطلح، وفي بعضها إحالة جديدة على كتاب جديد للمؤلف نفسه؛ وفاقت الطبعة الأولى على الثالثة في هامش منها؛ جاء على ص ٩٥ من ط ٣: «الرومانتيكية. فانتجم ترجمة بهيج شعبان..» وجاء - قبل ذلك - على ص ٩٠ من ط ١: «الرومانطيقية. فان يتحكم ترجمة بهيج شعبان..» وط ١ هي الصحيحة لأن بهيج شعبان اختار «الرومانطيقية» عنوانا لترجمته. وتكرر تعديل العنوان الى غيره في أكثر من هامش آخر - لم يدخل في الحساب - (ص ٩٦، ١٣٣، ١٣٢، ١٣٥. هذا الى خطأ آخر في الطبعتين فقد روى المؤلف اسم مؤلف المصدر بالجيم على حين ورد لدى المترجم بالغين..

وفي هامش آخر جاء على ص ٢٣٨ من ط ٣: (١) نقلاً عن محمود تيمور وفن الاقصوصة. فتحي الأبياري» (٢) تيمور وفن الأقصوصة. فتحي الأبياري».

ولابد من التوحيد في الاحالة. وقد جاءت في ط ١، ص ٢٣٢ موحدة على نمط الرواية رقم (١) - وقد ورد اسم الكتاب في «المراجع العامة» من الطبعتين: فتحي الابياري، تيمور وفن

الأقصوصة، القاهرة سنة ١٩٦١.

٢ - ص ٥ «كلما زاد الاهتمام بالكتاب كلما تضاعفت مسؤولية كاتبة». كلما الثانية زائدة، وليست من أساليب العربية.

٣ - ص ١٧ «في الرسالة التي تقدمت بها لنيل الماجستير عن «تطور الشعر العربي الحديث في مصر». وتنظر ص ٤٠٩ «. . . مخطوطة».

أما كان يمكن أن تطبع؟ ولم لم تطبع؟

٤ - ص ٣٤ «وكانت أغلب الصحف في أيدي المهاجرين الشوام ومن لف لفهم كأبي نضارة، وعبر الشيخ محمد عبده عن آرائه في الوقائع المصرية وفي غيرها».

أ - الشوام، جمع عامي (مصري . . .) للشامي: الشاميون

ب - ومن لف لفهم: يمكن أن توحي بالسخرية والاستصغار والسخط على الحال!

جـ - ابو نضارة: أبو نظارة - وهو مصري لا شامي.

٥ - ص ٤٢ «. . . إن «شبلي شميل» حاول أن يتحدث عن «دارون» ونظرية التطور في أواخر القرن التاسع عشر». شبلي شميل بدارون ونظريته. يعرف ذلك من رجع الى مجلة «المقتطف» وعرف ان من مؤلفاته شبلي شميل: كلمة «حاول» ضعيفة في دلالتها على اهتمام «شرح بخنر على مذهب دارون» و«فلسفة النشوء والارتقاء». . .

٦ - ص ٤٧ «وما نكاد نصل الى سنة ١٩١٢ حتى نلمح محاولة أولى في مجال الرواية الفنية تستحي من نفسها حتى إن صاحبها يستحي من تسميتها رواية فيسميها «مناظر وأخلاق ريفية» ويستحي ثانيا من نشرها باسمه فينشرها باسم «مصري فلاح». . .

الرقم هنا ١٩١٢ من التنقيح في ط ٣ جرى في المتن؛ وكان في ط ١ «سنة ١٩١٤» وهو غير صحيح.

٧ - ترد في التمهيد وتتكرر كلمة «القومية»، وهي غير واضحة للقارىء المعاصر لنا اليوم، فقد كانت تعني «المصرية» وتقترن بها: القومية المصرية. وربما الفرعونية وأحسَّ المؤلف بضرورة التنبيه الى ذلك فقال: «يستعمل لفظ «القومية» في هذه المقدمة - يقصد التمهيد - بمعناه في العصر الذي تتحدث عنه» - ولم يزد في الوضوح. ولقارىء أن يسأل عن معنى «القومية» في العصر الذي يتحدث عنه المؤلف.

٨ - ص ٤٩ «فتحي زغلول . . . من أهم ما ترجمه «روح الاجتماع وتطور الأمم» للمفكر الفرنسي «جوستاف ليبون»: الاسم الكامل: أحمد فتحي زغلول. . . . لوبون، و«روح الاجتماع»، و«سر تطور الأمم» - وهما كتابان.

٩ - ص ٥٢ - ٥٣ «وحاول الدكتور طه حسين نزع القداسة عن التراث القديم، بدعوته الى الشك في هذا التراث والدعوة الى بحثه من جديد بعقلية متحررة. . .»

أ - ربما كانت كلمة «حاول» ضعيفة في دلالتها على عمل طه حسين.

ب - التراث القديم «كلمة» عامة واسعة، ولم يكن موقف الدكتور طه حسين في الشك من «التراث القديم» كله وإنما هو موقف من أمور خاصة أكثرها يتصل بالعصر الجاهلي.

١٠ - ص ٦٤، الاحالة على «وقائع الأفلاك»، **وص ٦٥، الاحالة على «مغامرات تليماك» ووردت في المتن ص ٦٣ «وقائع تليماك»** والمطلوب التوحيد - ومعلوم أن المقصود ما عَرّبه رفاعة رافع الطهطاوي عن فنلون الفرنسي بعنوان: «مواقع الأفلاك في أخبار تليماك»، بيروت، المطبعة السورية ١٨٦٨ - وقد تصرف الطهطاوي لدى النقل.

١١ - ص ٩٦ «. . . ان جرجي زيدان زار انجلترا في صيف سنة ١٨٦٦، وبدأ كتابة رواياته التاريخية سنة ١٨٨٩ . . .» - وأحال على تاريخ آداب اللغة العربية لجرجي زيدان جـ ٤ ص ٣٢٥.

ووجدت مالك ط ١ قبلي قد صحح الرقم الأول (سنة ١٨٦٦) ب سنة ١٨٨٦ ورجعت الى تاريخ آداب اللغة العربية ٤/ ٢٨٤ (ط. دار الهلال باشراف د. شوقي ضيف) فقرأت: «وفي صيف سنة ١٨٨٦ زار عاصمة بلاد الانجليز (. . .) استقال - من إدارة المقتطف - سنة ١٨٨٨ وعكف على الكتابة وألف تاريخ مصر الحديث (. . .) وفي أواخر سنة ١٨٨٩ انتدبته المدرسة العبيدية الكبرى بمصر ليتولى إدارة التدريس فيها، فتولاها سنتين، وألف أثناء ذلك رواية المملوك الشارد ثم تنحى عن التدريس وأصدر مجلة الهلال في أواخر سنة ١٨٩٢ . . .»

١٢ - ص ٩٧ «جرجي زيدان»، ومثله في ط ١ ص ٩٢.

والصحيح جرجي - ويكثر المصريون من تحريف جرجي الى جورجي!

١٣ - ص ١٢٥ «الصحافة وأثرها . . . تقديم رواية مسلسلة الى القراء تشدهم الى الصحيفة وتسليهم وترفه عنهم، وبدأت جريدة الأهرام تنشر هذه الروايات منذ سنة ١٨٦٦» - وأحال على «حركة الترجمة الأدبية في مصر . . . رسالة دكتوراه ما تزال مخطوطة للدكتورة لطيفة الزيات». لم لم تطبعها؟

ووجدت مالك ط ١ قبلي يكتب على هامشها: «١٨٨٦، الأهرام أسست ١٨٧٥» وفي «أعلام» الزركلي: «بشارة تقلا . . . انتقل الى الاسكندرية سنة ١٨٧٥م، فأصدر مع أخيه سليم، جريدة «الأهرام» اسبوعية، ثم يومية . . .» وفي «تراجم مشاهير الشرق» لجرجي زيدان: «سليم بك تقلا . . . منحته الحكومة امتياز جريدة الأهرام سنة ١٨٧٥ فأصدرها بالاسكندرية . . . ولا مرة في الاسبوع . . .». وسليم هو المؤسس وفي اعلام الزركلي: «نال الامتياز بانشاء جريدة الاهرام» سنة ١٨٧٥ . . .».

١٤ - ص ١٣٣ «. . . وترجم سامي قصيري رواية ما تيلدا للكاتبة أوجين سو» والعبارة تكرار لما ورد ط ١ ص ١٢٨.

صحيح: للكاتبة: للكاتب - وهو Eugene Sue (١٨٠٤ - ١٨٥٧) وقد اشتهر خصوصاً بروايته «اسرار باريس» (١٨٤٢ - ١٨٤٣) أول

رواية متسلسلة لقيت نجاحا خارقا. وتقع في (١٠) مجلدات وتعد تمهيداً «لبؤساء» فكتور هيكو. وله كذلك في الشهرة والنجاح رواية «اليهودي التائه» (١٩٤٤ ـ ١٩٤٥ في عشرة مجلدات)... وله روايات أخرى، وقد بلغت أعماله الكاملة (١٥٠) مجلدا ـ كان ذلك في زمانه، ولم يكن النقد معه ـ أما في الوقت الحاضر فلا يذكره ذاكر، ولا يقرؤه قارىء!

١٥ ـ ص ١٣٥ «... مثل «رينيه» لشاتوبريان، وروايتا مدام دي ستايل، وكورين، و«أوبرمان» لسينانكور..» والسطر في ط ١ ص ١٣٠.

أ ـ مثل... روايتا: مثل... روايتي

ب ـ قولنا، «روايتا مدام دي ستايل، وكورين» مضطرب ويوحي بالغلط لأن «كورين» هي ـ في الحقيقة ـ إحدى روايتي مدام دي ستايل؛ والثانية: دلفين.

١٦ ـ ص ١٣٨ «خمسة اعداد» وهي من تصحيح المتن، فقد وردت ط ١ «خمس أعداد».

١٧ ـ ص ١٧٥ «تأثر المولفين بروايتين مترجمتين ظهرتا في ترجمة كاملة لهما سنة ١٩٢٠ وهما رواية «غادة الكاميليا» لاسكندر دوماس ورواية «آلام فرتر» للشاعر الألماني «جوته». وكلا الروايتين تنتهي نهاية تعسة...».

أ ـ لهما أي للروايتين

ب ـ وكلا الروايتين: وكلتا الروايتين

جـ ـ اسكندر دماس: اسكندر دما [س] الابن. ويلاحظ أنه «الف» غادة الكاميليا أول مرة رواية قصصية (١٨٤٨) ثم حولها رواية مسرحية (١٨٥٢).

١٨ ـ ص ١٨٤ «المنفلوطي... يتناول بعض الروايات الكاملة ليضغطها ويحولها الى قصة قصيرة ينشرها في «نظراته» أو «عبراته»... كما فعل مع رواية اسكندر دوماس «لا دام» التي ترجمها أو اقتبسها على حد تعبير «هنري بيرس» وضغط حجمها ليقدمها لنا في حجم القصة القصيرة في العبرات، وقد فعل بروايتي شاتوبريان «آخر بني سراج» و«أتالا ورينية» ما فعل برواية اسكندر دوماس ونشرهما في العبرات، الأولى بعنوان «الذكرى» والثانية بعنوان الشهادة».

أ ـ رواية اسكندر دوماس «لادام»، هي التي عرفت لدينا بغادة الكاميليا، وهي La Dame aux Camelias .

ب ـ «وقد فعل بروايتي شاتوبريان «آخر بني سراج» و«أتالا ورينية»...: الصحيح «بروايات» شاتوبريان: آخر بني سراج» و«أتالا و «رينية»...

جـ ـ هذا الذي ضغطه المنفلوطي من الروايات في «العبرات»، فما الذي ضغطه من روايات في «النظرات»؟ ان «النظرات» مقالات...

د ـ بأي عنوان نشر المنفلوطي «لادام» في «العبرات»؟ لقد نشرها بعنوان «الضحية» مذيلة بـ «مذكرات مرجريت» وماركريت هي «غادة الكاميليا».

هـ ـ الذكرى عند المنفلوطي هي «آخر بني سراج» عند شاتوبريان أما الشهادة فقد وردت في «العبرات» بعنوان: الشهداء. والذي فيها من «اتالا» أكثر مما في رينيه ـ ونذكر ان أتالا ورينيه مترجمتان في كتاب واحد، ترجمهما فريد انطونيوس في الخمسينيات. دمشق، دار اليقظة العربية».

١٩ ـ ص ١٨٥ «برناردي سان پيير»: برناردان دي سان پيير.

٢٠ ـ ص ١٨٥ «.. خلقا جديداً يتلاءم...». وهذا من تصحيح المتن في ط ٣، لما جاء غير صحيح في ط ١ حيث وردت «يتلائم».

٢١ ـ ص ٣٥٠ «المازني... ابراهيم الكاتب... ان هذا التصوير... يبرر لنا من ناحية أخرى عدم تورع المازني عن تضمين روايته لصفحات من رواية ابن الطبيعة «لسانين» التي ترجمها بنفسه...» ـ وفي الهامش: «راجع تفاصيل هذا الاقتباس في كتاب أدب المازني. نعمات فؤاد ص ١٨٨ ومابعدها» أهو تضمين واقتباس أم سرقة؟.

لقد كان رائد القصة الحديثة في العراق (محمود أحمد) قد برهن بما لايقبل الشك على أن ابراهيم عبدالقادر المازني قد سرق من قصة الكاتب الروسي ارتزيبا شف التي سبق أن ترجمها المازني نفسه بعنوان ابن الطبيعة ونشرها في الجزء الرابع من مجلة «من مسامرات الشعب» في عامها الـ ٢٢ ـ نشر محمود أحمد مقالة في مجلة «الحديث» الحلبية في آذار ١٩٣٢ بعنوان «بين قصتين» وايدت الدكتورة نعمات أحمد فؤاد السرقة ـ ينظر كتابها عن المازني ط ٢، ص ص ٢٩٠ ـ ٢٩٦.

٢٢ ـ ص ٧٣ «وفي حديث «عيسى بن هشام» للمويلحي الصحيح: «وفي «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي» ـ لأن «حديث» جزء من العنوان الاصلي ٢٣ ـ ص ١٢٦ «مسامرات الشعب التي أصدرها خليل صادق أفندي (١٩٠٤ ـ ١٩١١) وهويشير بعنوان لا إلى وظيفة رواياته فحسب، بل الى طبيعة الجمهور الذي يتلقى هذا الانتاج».

التعبير «وهويشير بعنوانه لا الى...» يرتضح تأثراً غير محمود بتأليف الجملة الانكليزية. ويمكن تعديله هكذا: وهويشير بعنوانه الى وظيفة رواياته والى طبيعة الجمهور» او «وهو لايشير بعنوانه الى وظيفة رواياته فحسب وانما الى طبيعة الجمهور كذلك...»

٢٤ ـ ص ٤٢٦ «سامي الجربدني: خمسة في سيارة» هناك خطأ في رسم الجربدني»، وقد ورد في ط ١: الجريدني وفي ذهني: الجريديني. والكتاب من «هدايا» الهلال ـ والجريديني هو الصحيح ـ ينظر أعلام الزركلي.

٢٥ ـ ص ٤٣١ «محمد حسين هيكل: زينب (مناظر وأخلاق ريفية ـ بقلم مصري فلاح) ١٩١٤ نشرها باسمه سنة ١٩٢٩».

نشرها أول مرة سنة ١٩١٢ في مسامرات الشعب. وكان المؤلف (ص ٢١٧) قد أشار الى ذلك. وكان المناسب أن يعيد الاشارة على هذه

الصفحة. وتأريخ النشرفي «مسامرات الشعب» متفق عليه (١٩١٢) ولكن هذا التاريخ يدفع الى الشك في قول المؤلف (ص ١٢٦) الذي ينص على عام ١٩١١ نهاية لتاريخ مسامرات الشعب حين قال (١٩٠٤ ـ ١٩١١) ويقول الزركلي «والى إصدارها قرابة ٤٥ عاما»!

٢٦ ـ ص ٤٣١ «طه حسين... الأيام جـ ١ سنة ١٩٢٩...» يذكر نشره في مجلة الهلال، وقد أشار المؤلف الى مجلة الهلال هذه ونشر الايام مسلسلاً فيها ولكنه لم يرجع الى الهلال نفسها وإنما اعتمد على «مرجع»، ولا بأس، ولكنه ـ هو والمرجع ـ لم يحدد سنة النشر في الهلال! يذكر كتاب «ماذا يبقى من طه حسين» ان النشر المتسلسل في مجلة الهلال وقع عام ١٩٢٦.

٢٧ ـ ص ٥٨: **«ويعتبر رفاعة رافع الطهطاوي أول من وضع البذور الأولى لنشأة الرواية التعليمية في كتابه المؤلف «تخليص الابريز» وفي روايته المترجمة «مغامرات تليماك» وقد كان في استطاعتنا أن نسقط كتاب تخليص الابريز من بحثنا، لولا ما نظنه من أن هذا الكتاب لايفتقر الى الصلة التي تربط بينه وبين المحاولات الأخرى التي ظهرت في ميدان الرواية التعليمية...»** ـ وقد تحدث عن الكتابين بأكثر من ثماني صفحات.

أ ـ ان «تخليص الابريز» ليس رواية، هو أخبار وأحاديث عن سفرة الرجل الى فرنسا واقامته هناك ثم عودته. وفيما ذكر من أخبار أشياء كثيرة من الاخلاق والاجتماع والتعليم... ولم يقصد المؤلف ـ قط ـ الى أن يكتب قصصاً فضلا عن أن يكون كتابه «رواية» من الروايات؟! ولا تقوم مسألة من هذا النوع على هذه الدرجة في الخطورة والاهتمام على «الظن»!

ب ـ الرواية المترجمة ـ إن كانت رواية ـ مترجمة، ولايقوم الكتاب على «الرواية» المترجمة ولم يخصص لها مكانا من دراسته، الا فيما كانت به من عامل في تاريخ الرواية العربية وذاك شيء آخر.

جـ ـ المفروض ان يذكر الباحث تاريخ طبع الروايتين عند أول ذكر لهما، ولكنه لم يذكره إلا بعد كلام على الكتابين ـ ولا أقول: على الروايتين ـ وبعد احالات عليهما.

د ـ «مغامرات تليماك» ليس عنوانا للكتاب كما ترجمه رفاعة. ان العنوان الذي اختاره وثبته: مواقع الأفلاك في أخبار تليماك ـ وقد طبع في بيروت سنة ١٨٦٨ (وليس ١٨٦٧).

والسجع من عمل الطهطاوي والا فالاصل الفرنسي بعنوان «مغامرات تليماك».

ونعود الى «تخليص الابريز» لنستمع الى المؤلف (الدكتور عبدالمحسن طه بدر) نفسه يقول:

«والكتاب ـ كما قدمنا ـ لانستطيع اعتباره بداية للرواية التعليمية إلا بكثير جداً من التجاوز، وإذا كانت الرواية التعليمية تتميز بعدم الاهتمام بالعناصر الروائية حرصاً على هدفها التعليمي، فان كتاب تخليص الابريز، يتميز بأن يغفل العناصر الروائية إغفالا تاما».

والواقع أن الباحث يحمل كتاب رفاعة الطهطاوي مالا يحتمل إذا حاول أن يلتمس فيه أي مظهر من مظاهر الفن الروائي، فرفاعة لم يقصد بكتابة أن يكون رواية من أي نوع، وإنما الكتاب في جوهرة أقرب الى التقارير التي يكتبها لاستاذه طالب مجد عن نشاطه في باريس، وهولذلك يقسم كتابه الى مقدمة ومقصد وثلاث مقالات.

والكتاب لذلك أقل قيمة في عناصره الروائية من أي كتاب من كتب الرحالة العرب القدامى، كما أنه لايكاد يصل الى مستوى عجائب الاثار للجبرتي..» ـ ص ص ٦٠ ـ ٦١.

أ ـ اذا كان الأمر كذلك ـ وهو كذلك ـ فلم ندرسه على أنه رواية، وأنه تأسيس للرواية التعليمية؟ كان المناسب ان تلغى الصفحات المخصصة للطهطاوي روائيا، ويكتفي منها ـ في ط ٣ ـ بسطور في المقدمة الجديدة أو في مطلع «باب» الرواية التعليمية.

ب ـ وتقسيم الطهطاوي لتخليص الابريز الى... ثلاث مقالات... لايعني أبداً بالمقالة، المقالة التي نعرفها اليوم ترجمة لـ Essai (Essay) ونكتبها في المجلات والجرائد.. وإنما هي ضرب قديم في التراث العربي لدى بناء الكتاب، وقديماً قسّم ابن النديم كتابه الى مقالات... وقسم الأثير (المثل السائر) الى مقالتين.. فالمقالة هنا ضرب من الأبواب أو الفصول التي يبنى عليها كتاب من الكتب ـ ان الدقة في فهم المصطلح وتفهيمه شرط في البحث العلمي، ولابد من وضعه في نطاق عصره ومفهومه.

٢٨ ـ ص ١٤٢ ـ ١٤٣: «رواية «ذات الخدر» لسعيد البستاني.. يقول المؤلف في مقدمة روايته: «على أنني قبل أن أبدأ بكتب (؟) حرف واحد..» لاموجب لهذا الاستفهام من استعمال سعيد البستاني، لأنه صحيح، وكتب من باب نصر، نصر نصراً، وكتب كتبا.. ـ وقد تكرر الاستفهام نفسه ص ١٤٥ ولا موجب له.

٢٩ ـ ص ١٤٦: «ومن صور الهروب من البيئة...»: الهرب

٣٠ ـ ص ١٥٣ «وأصدق مثال على الروايات التي تمثل الصورة الأولى لبناء العقدة رواية «ذات الخدر» لسليم البستاني ورد ذكره من قبل باسم سعيد البستاني ـ وهو الصحيح ـ ينظر كتاب الدكتور محمد يوسف نجم القصة في الأدب العربي الحديث.

وقد رأيت مالك الطبعة الأولى ـ قبلي ـ قد نبه الى الخطأ في حاشية له عليه.

٣١ ـ في «فهرس للروايات العربية التي ظهرت في مصر... رواية التسلية والترفيه» ورد لأحمد شوقي ص ٤١٦: «عذراء الهند، أو تمدن الفراعنة، الاسكندرية» ولم يضع إزاءها تاريخا لطبعها ثم إن ذكرها ـ هنا ـ يعني أنها رواية ـ رواية بالمعنى الأخير الذي استقر عليه المصطلح العربي أي قصة (طويلة). وهذا غير صحيح. وهو دليل آخر على ضرورة الدقة في فهم المصطلح واستعماله ومعلوم ان الرواية كانت تطلق على ما نطلق عليه اليوم ـ وأيام تأليف «تطور الرواية...»: المسرحية او التمثيلية...



■ مشهد من المسرحية

خيط البريسم... الابتسامة عبر الحزن

■ د. عبد الاله كمال الدين

من البديهيات الشائعة في وسطنا المسرحي ان الفنان يوسف العاني مؤلفاً وممثلاً. يشكل علامة بارزة في مسيرتنا المسرحية منذ منتصف الخمسينات فخلال اكثر من ثلاثين عاما أمد العاني المسرح العراقي الواقعي بالكثير من عناصر القوة والاشعاع والثقة بالقدرة على تجاوز حالات من اليأس والتشاؤم املتها فترات الهبوط والركود والجعجعة الفارغة المتمثلة بعروض مسرحية هزيلة وافكار متخلفة هشة ورغبات في العطاء المسرحي هيمنت على البعض احيانا ولكنها لم تتلاءم وقدراتهم الذاتية وثقافتهم المسرحية.

ان العانى (مؤلفا) برهن في العديد من مسرحياته على انه (مايسترو) قدير في تركيب الاحداث وتصوير الشخصيات واختيار العينات والنماذج الانسانية وفي مقدمة مزاياه الاستيعاب الجاد للواقع واستكشاف خفاياه بعقلية الفيلسوف الاجتماعي.. لقد أحاط بمقومات الدراما الواقعية النقدية وتفحص مليًا مكونات الحياة المتجددة ليربطها بالحقوق المشروعة للانسان العامل والمنتج والمكافح في سبيل واقع افضل.. واستفاد العاني من الرمز المشحون بالدلالات العميقة في اغلب مسرحياته ليكوّن لنفسه اسلوب خاصا ومتفردا.

كشفت مسرحياته في الخمسينات.. تؤمر بيك، ماكو شغل، حبه سوده، ايراد ومصرف، فلوس الدوة، ست دراهم...، الخ عن كامل أسسه ومصادره الفكرية التي لم يطرأ عليها الكثير من التغيير منذ ذلك الوقت، كما أن ادواته التعبيرية في التآليف التي وصلت درجة عالية من النضوج والتوهج في الخرابة، المفتاح، الشريعة..

والمتتبع لنشاط العاني في التاليف المسرحي يلاحظ بجلاء ان النصف الثاني من الخمسينات وأواخر الستينات والنصف الاول من السبعينات يؤرخ قمة نشاطه.. وفصلت بين هذه المراحل سنوات ازدحمت خلالها التساؤلات في اذهان محبي العاني:

هل ياترى استنفذ طاقاته ام انه يستجمع خيوط منسوجه الجديد؟ وعلى الدوام كان فناننا العاني يرد على هذه التساؤلات باضاءة حياتنا المسرحية بعمل ممتع.

وفي دراستنا المسرحية «خيط البريسم» نحاول اعتماد كل تلك الآراء ومن زوايا عديدة لنحدد موقع المسرحية في العطاء الابداعي العام للمؤلف ومردوداتها على مجمل مسيرته وارتباط ذلك بوجهات النظر التقويمية السابقة وصولا الى احكام موضوعية تضع المسرحية في موقعها المناسب وفقا

للحالات التالية.. التجاوز.. الثبات.. التراجع.

مقومات النص: «خيط البريسم» مسرحية شخوص تدور في فلك واحد يشكل واقعهم الاجتماعي، يتقاربون مع بعضهم وفقا لمصالحهم احيانا ووفقا لمبادئهم الاخلاقية احيانا اخرى.

ويحاول المؤلف ان يقوم بعملية كشف وفرز لسلوكيات الشخوص فالتقارب في المصالح القائم على الرغبة في ترسيخ العلاقات الانسانية يتوهج ثراءً بالقيم الاصيلة كما هو في حالة زواج سلوم من سليمة وتقدم صالح لخطبة زكية وجهود ام سلوم في اعادة مهدية لابي سليمة.. في حين ان مصالح رجب (خالد سلوم) تلتقي بمن يماثله في السوء (ستار)... وبالقدر الذي تتشبث فيه ام سلوم وزكية والمختار وابو سليمة وسليمة بالاسس والمبادىء الاخلاقية الرصينة التي تغذيها جذور تلك الشخوص بما يضمن تخطيها لمعاناتها في الحياة واقترابها من احلامها البسيطة المشروعة نجد ان رجب وستار يحصدان ثمار شرورهما اخفاقات متتالية ويخدعان بعضهما بعضاً.

وتؤكد المسرحية ان انسجام الناس وتكاتفهم وتعاونهم ليس من الضروري ان يرتكز على القرابة العائلية وانما على المواقف والمشاعر التي توحد بينهم.. وهكذا نلمس ان أبا سليمة والمختار وزكية كانوا اقرب الى ام سلوم من شقيقها رجب وسليمة اقر ب الى قلب سلوم من ابنة خاله غنية بمعنى ان المعابير الانسانية تتقدم على معابير صلات الدم.

وتهتم المسرحية بالدور الذي تلعبه قضية الايمان بالعلم عوضا عن التمسك بالخرافات فمشكلات الشخوص النفسية والعضوية لاتحل الا بالمنطق العلمي وبالوسائل العلمية كمشكلة سليمة المتعلقة بالانجاب وشفاء اليد المشلولة لام سلوم بعد تعرضها لموقف سايكلوجي يعادل الموقف المسبب للاصابة وارتجاف زكية كلما ناقشها احد بموضوع الزواج بسبب تحفز ذاكرتها الانفعالية بما يتصل بغرق خطيبها فؤاد وتجاوزها لهذه الحالة النفسية ببروز موقف متوازن مع معاناتها يتمثل بمأساة صالح وبالتالي كانت ولادة سليمة لطفلتها نور رمزاً لولادة حياة جديدة تجمع زكية بصالح.

كان ذلك في رأينا الاتجاهات الاساسية في النص فاين هي هناته ونقاط صعفه.

وقد عانى النص من الهنات التالية:

- لم تكن هناك اية ضرورة لشخصية المختار كراوية يقوم بالتعليق بين مشاهد المسرحية ولربما كان من الا فضل تعميق دوره في سياق الاحداث كمشارك مباشر.. ان مضمون المشاهد جسّد كل المعاني والافكار والمواقف المؤثرة في نفوس المشاهدين ولم تعد هناك حاجة لوسيط او مفسر او معلق.

- لم تكن شخصية رجب واضحة في دوافعها وتصرفاتها، بمعنى هل كان صراعه مع الام يستند على دوافع طبقية فرضتها مكونات وضعه البرجوازي؟

هل كان اعتراضه على استمرار عمل ام سلوم بالجومة نابع من تمسكه بالالتزامات الاسرية التي تجعله مسؤولا عن اعالتها بعد وفاة زوجها؟ هل كان موقفه من مهنة الحائك وتقززه منها يعبّر عن وجهة نظرة بان مرحلة التطور الاجتماعي والعلمي تجاوزتها؟ هل كان تطرفه في ايذاء ام سلوم وسلوم رد فعل طبيعي على الصفعة والاهانة التي تلقاها من شقيقته؟ اننا نعتقد ان النص كان ينبغي ان يؤكد على الاختلافات الطبقية واستخدامها اساسا للصراع بين اسرة ام سلوم ومجموع الشخوص المنتمية لطبقتها من جهة ورجب وامثاله من جهة اخرى حتى وان لم يكن سلوم حائكاً بالضرورة.. لكننا حين نتفحص النص نكتشف ان الفترة التي تدور خلالها الاحداث لاتتعدى النصف الثاني من الاربعينات (استنادا لمضمون الحوار بين نعيمه وام سلوم في المشهد السادس والعشرين من النص والذي يوضح ان صالح كان منذ سنوات برتبة نائب عريف خلال ثورة رشيد عالي الكيلاني) وبالتأكيد ان مهنة الحائك في تلك الفترة قد تجاوزتها المرحلة فعلا ولهذا نجد ان الخال رجب يمتلك بعضا من منطقية الاعتراض على مهنة سلوم ووفقا لهذه الصورة فان الصراع بين رجب والام لم يكن صراعا جذريا بين قطبين بقدر كونه اجتهادات واختلافات في وجهات النظر بخصوص مهنة الحائك ولاريب ان مستوى كهذا من الصراع لايعبر عن قيم فكرية مؤثره وفاعلة ومن الطبيعي ان الدراما تقاس بمستويات الصراع واسسه الفكرية الجادة.

- اختار المؤلف فترة من حياة نورية (ام سلوم) تبدأ من وفاة زوجها وتنتهي بولادة سليمة (زوجة ابنها) للطفلة نور.. وعرض تلك الفترة باسلوب ريبورتاجي يحمل كل تفاصيل الواقع المألوف الباعث للرتابة والاستطراد التقريري متجها لمحاكاة الواقع الحقيقي كما هو بدلا من اجتزاء بعض صوره التي تتفق والاهداف الفكرية المبتغاة من الأثر الفني ولهذا جاء النص (سالفه على سالفه صارت سالوفه).

لقد تضمن النص نماذج عديدة للموروث الشعبي (الاغاني، النذور، الصراع بالايدي، الاكلات الشعبية، الادعية الخ) ومن الواضح ان المؤلف كان يروم الافادة من هذه الصور والنماذج لاضفاء لمسات واقعية تبرز خصائص المرحلة

التاريخية التي تناولها النص، والتوجه بشكل عام توجه سليم لكننا نلاحظ ان المسرحية تحولت الى لوحة فولكلورية عن حياة البغداديين في الاربعينات وبصورة منظمة ميكانيكيا. . وفي اعتقادنا ان هذا الحشد للنماذج جاء كما زائدا عن حاجات موضوع المسرحية نفسه وواحد من مكونات اتجاهها الفوتغرافي.

ان هذا النص لايشكل حالة تجاوز او ثبات في المستوى الابداعي للمؤلف خصوصا اذا وضعناه الى جانب نصوصه في السبعينات.

بيد ان المسرحية تكتسب قيمة متميزة اذا قارناها بما يقدم في هذه الاونة من عروض هابطة وهزيلة تبعث على الخجل والقلق المشروع.

المعالجة الاخراجية: فترة زمنية طويلة فصلت بين فاضل خليل ممثلا مبدعا في المسرحية الواقعية النقدية (النخلة والجيران) ومخرجا لمسرحية «خيط البريسم» تأكد فاضل خلالها ان مناخات المسرحية الواقعية التي ابرزت مواهبه في تجربته الاولى ستظل مناخات اثيرة لديه. . ويبدو ان السنوات الاربع التي قضاها في الخارج لدراسة المسرح جعلته يحن للعطاء الابداعي المرتبط بتلك المناخات كما يحن الانسان لاهله ولمحيطه الدافيء ولهذا كانت أمنيته الاولى بعد العودة اخراج مسرحية واقعية لفرقته التي اشتهرت بهذا النوع من العروض فاعتقد ان التمثيلية التلفزيونية «خيط البريسم» التي الفها العاني وعرضت عام ١٩٧٩ تستجيب لطموحاته.

ومن اولى حسنات د. فاضل خليل انطلاقاً من هذا التوجه اقدامه على اختيار نص محلي يوظف فيه خبراته الدراسية المكتسبة كوسائل لاغايات، انه لم يحاول نقل تجارب شاهدها او جمع في ذاكرته طرقا واساليب جاهزة يسعى لتسريبها لاغراض تزويقية.

ان المخرج وجد امامه نصاً يحتاج لجهد كبير ليصبح ملائما للمسرح وبالرغم من محاولاته لم يوفق في تخليص النص من هناته التي ذكرناها بالاضافة لاحتفاظه ببعض مقومات السيناريو التلفزيوني وبخاصة التقطيع السريع للمشاهد.

كان المخرج شديد الانتباه للمواضع الاكثر عمقاً في النص فتعامل معها بقدرة فائقة وبخاصة مشهد خروج سلوم وسليمة من الجومة في انتقالهما من سن الطفولة الى سن الشباب ومشهد شجار ام سلوم ورجب عند طلب يد غنية. . ومشهد انفعال زكية حين تقص الكيفية التي غرق فيها فؤاد.

قسم المخرج الخشبة الى ثلاثة اماكن. . في الجهة اليسرى دار ام سلوم تتوسطه الجومة وفي الجهة اليمنى المقابلة دار ابو سليمة وخصص وسط المسرح للاحداث الحرة. . وجعل دار رجب في وسط الطابق الاول ونظم الانتقالات في المشاهد بواسطة الانارة.

ويبدو ان تعدد مواضع الاحداث (وهو من بقايا مقومات السيناريو التلفزيوني) اجبره على تقليص الحركات الواسعة في مساكن الشخوص وحصرها بمساحات محدودة وكذلك اللجوء للحركة العمودية المتمثلة بصعود وهبوط الممثلين من والى الطابق الاول وتصعيد امكانات الممثل في الاداء الى أقصاها كمعوض تأثيري.

ان تقويم الجهد الاخراجي للدكتور فاضل خليل ينبغي ان لاننظر اليه بمعزل عن امكانات النص ووفقا لهذا المعيار نقول ان الخطوة الاولى للمخرج بعد عودته جاءت خطوة واثقة.

وقد بذل الممثلون جهدا كبيرا في تجسيد المسرحية وبخاصة سعدية الزبيدي بدور الام ومقداد عبدالرضا بدور ابو سليمة واتاح العرض فرصة التآلف في الاداء لدى اقبال نعيم بدور سليمة ورياض شهيد بدور سلوم لكن حدود النص وطبيعته لم تتح امكانية استثار الطاقات الابداعية لدى خليل شوقي وسامي عبدالحميد ويوسف العاني وعواطف نعيم رغم انهم حاولوا اقتناص بعض المواقف لاظهار عينات من قدراتهم الرائعة كما فعلت عواطف نعيم (زكية) في مشهد وصفها لحادثة غرق فؤاد.

اضفى الديكور الذي صممه الفنان نجم حيدر جوا واقعياً منسجما. وبيئة وزمن الاحداث بالاضافة الى استيعابه للمشاهد الكثيرة في العرض وكان استخدامه للخيوط (كشبك) يغلف كواليس الديكور تأثير ايحائي بليغ.

السينما العراقية.. الكوميديا.. هل هي الهدف ؟

■ رضا الاعرجي

بعد مجموعة الانتاجات السينمائية العراقية التي ظهرت بين ١٩٧٦ - ١٩٨١، ظلت الحاجة قائمة الى انتاج نوع آخر من الافلام خاصة الاجتماعية والكوميدية، ليس مسايرة لاهتمامات الجمهور حسب، بل استجابة للرغبة في تنويع مواضيع الفلم العراقي. هذه الرغبة التي عبرّ عنها القائمون على الانتاج السينمائي والنقاد على حد سواء بعد ان كاد هذا الانتاج أن ينحصر في نمط واحد.

وجاءت التجربة الناجحة نسبياً للمخرج الراحل ابراهيم عبد الجليل مع فلم «فائق يتزوج» (١٩٨٤) لتدفع باتجاه الاهتمام بانتاج الفلم الكوميدي. فقد انتهى عام ١٩٨٦ بانتاج فلمين روائيين كوميديين هما «حب في بغداد» من اخراج عبد الهادي الراوي وانتاج المؤسسة العامة للسينما والمسرح، و «العمارة ١٣» من اخراج صاحب حداد وانتاج شركة بابل للانتاج السينمائي والتلفزيوني.

والملاحظ ان كلا المؤسستين المعنيتين بالانتاج السينمائي قد انشغلتا خلال عام كامل بانتاج فلمين كوميديين، الأمر الذي يجعلنا نتساءل هل ان هذا النمط من الافلام قد اصبح هدفاً بحد ذاته؟ أم ان السينما العراقية مازالت تعاني من ذات الاسباب والمشكلات التي تعطل مسيرتها، وتعميق تقدمها، وتطبعها بهذا البطء الذي لانستطيع ايجاد تفسير له في ضوء ماهو متاح لها من دعم وامكانات؟

والواقع، ان عدد الافلام الكوميدية مهما ازداد فانه يظل قاصراً عن بلوغ حاجة الجمهور على



مشهد من «حب في بغداد»

مختلف مستوياته، خاصة اذا ماستطاع الفلم الكوميدي ان يوازي بين الفن والمتعة. وعلى هذا الاساس نجد ان انتاج فلمين كوميدين خلال عام واحد مؤشر ايجابي من ناحية الكم، رغم ضآلته، اذ ينبغي عدم الاقتصار على نمط معين من الانتاج ولكن ليس بالكوميديا، ولنقل الاضحاك نستطيع حلّ مشاكل السينما العراقية. واذا كان لابد من تنويع مواضيع الفلم العراقي، فلا يعني هذا بأي حال من الاحوال الخروج من نمط معين للدخول الى نمط آخر.

اننا نعتمد ان بامكان السينما العراقية ان تجد انطلاقتها الرحبة عندما يتجاوز القائمون عليها هواجسهم بصنع فلم جماهيري مرة، أو صنع فلم كبير مرة اخرى، وعندما يفكرون جدياً بصنع افلام تحترم جمهورها، وليس لمجرد المشاركة بها في المهرجانات السينمائية الدولية لانهم يعرفون مايدور هناك من صفقات واتفاقات على حساب الفن السينمائي. مهما بلغت قيمة المشاركة اعلامياً.

ان المؤسسة العامة للسينما والمسرح وشركة بابل للانتاج السينمائي والتلفزيوني مدعوتان حقاً وعام ١٩٨٧ في مطلعه الى مراجعة دقيقة لخطط الانتاج واعادة النظر بها في ضوء الحاجة والامكانات المتاحة، وبالاستناد الى واقع الانتاج لسينمات شابة لها نفس ظروفنا تقريباً، ذلك ان ماأعلن من هذه الخطط حتى الآن يبدو لنا متواضعاً جداً، ولايليق ابداً بسينما بلغت سن الرشد، بل اصبح عمرها يقارب الاربعين عاماً.

سينما الحرب في العراق. . .

«جماليات وتقنيات المعارك الحربية في الفيلم الروائي العراقي الحربي «أول وأحدث

دراسة اكاديمية تتناول مايمكن تسميته بالافلام الحربية التي عرفها جمهورنا خلال سنوات معركتنا العادلة التي نخوضها ضد العدو الايراني، وتحديداً الافلام المنتجة في الفترة من ١٩٨١ الى ١٩٨٥.

وتضعنا هذه الدراسة التي نال عنها الباحث طارق الجبوري شهادة الماجستير من جامعة بغداد امام مجموعة من المحاور النظرية والتاريخية والتطبيقية عن صناعة السينما وعن سينما الحرب في العالم وعن الحرب في العراق من خلال ثلاثة افلام هي «الحدود الملتهبة» لصاحب حداد و «المنفذون» لعبد الهادي الراوي و «صخب البحر» لصبيح عبد الكريم. وجميعها من انتاج المؤسسة العامة للسينما والمسرح. وقد وقع الاختيار، على هذه الافلام، كما يرد في الدراسة «لاختلاف نماذج المعارك التي تناولتها ولاقتصارها على المعارك التقليدية الحديثة «وبهذا الاختيار تكون الدراسة قد استبعدت بقية افلام الحرب خاصة تلك التي انتجتها دائرة التوجيه السياسي كفلم «العملية ٩١١» لنزار شهيد.

في بعض فصول الدراسة التسعة، يلقي الباحث الضوء على الخلفية التاريخية لانتاج الافلام الحربية والدوافع الحقيقية وراء هذا الانتاج، ويقف عند تجربتين مختلفتين فنياً وفكرياً ووظيفياً هما التجربة السوفيتية والتجربة الاميركية، كما يقف عند تجربة الحرب في السينما العربية «من خلال التعرض لثلاث تجاب مختلفة هي التجربة الجزائرية ونمط حرب التحرير الشعبية، وتجربة مصر العربية وسياق الحرب النظامية، وتجربة السينما اللبنانية كنموذج للحرب الاهلية».

وضمن هذا السياق التاريخي، يستعرض الباحث مسيرة الفن السينمائي العراقي تمهيداً للوصول الى تجربة الفلم الروائي الحربي تبلورت خلال السنوات الاخيرة ليدرسها «دراسة موسعة وتفصيلية من حيث العرض والبناء الدارمي وتحليل الشخصيات والقيم الجمالية والتـ ـ للمشاهد، عن طريق دراسة اللقطات واحجامها وزواياها ودراسة الميزانسين الذي بنيت وفقه اللقطات، واستخدام العدسات والوظيفة الفنية للانارة، اضافة لدراسة المونتاج.

ويفرد الباحث فصلاً خاصاً لمشكلة نقل الاجواء الحربية في الافلام التي تناولها بهدف عقد «المقارنة بين اجواء المعارك الفعلية ومواقعها السوقية والتعبوية واجواء المعارك المصممة للاغراض الدرامية في الافلام الثلاثة موضوعة البحث، معززة بمقارنات لاحدث واهم التجارب العالمية على هذا الصعيد. وقد تم التركيز على دراسة مشكلة اختيار المكان (. . . .) واللون (. . . . .) والمؤثرات الخاصة والخدع السينمائية (. . . .) واستخدام التداعي واثره السلبي والايجابي في الافلام موضوع البحث».

وكان الزميل طارق الجبوري (١٩٥٠) قد تخرج في اكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٧٦ وكتب في النقد السينمائي منذ ١٩٧٥، كما عمل ومازال يعمل مخرجاً وله خمسة افلام تسجيلية وفلم روائي قصير.

نادي السينما . . الى اين؟

امام سيل الافلام التجارية، والاوضاع التي تعاني منها دور العرض، كان الترحيب حاراً بنادي السينما العراقي، خاصة بعد انتخاب هيئته الادارية الجديدة التي ضمت مجموعة من الفنانين الذين عرفوا بثقافتهم وجديتهم، على أمل ان تقيم تنظيمه على اسس صحيحة تمكّن هواة الفن السابع وعشاقه من التمتع بعروض متميزة وفي اوقات ثابتة، وضمن مناخ ثقافي حقيقي. الاّ ان شيئاً من هذا لم يتحقق رغم مرور فترة طويلة على تولي الهيئة الجديدة مسؤولية النادي. وبدلاً من ان تسهر الهيئة على شؤون النادي وتضع له برامجه المطلوبة، نراها تنصرف للدعوة الى اتحاد عربي للنوادي السينمائية!!! او للحديث عن تبادل الزيارات مع النوادي العربية والعالمية!!!

وحتى العروض التي قدمها النادي، على قلتها وعدم انتظام مواعيد عرضها، وتغير اماكنها، وضعف مستوى البعض منها مرت جميعها دون نقاش او مجرد تعريف بها كما هو الحال في نوادي السينما الاخرى التي من بين اهدافها اختيار الفلم ونقده واشاعة الثقافة، والسينمائية منها على وجه الخصوص. وهذا هو دور نوادي السينما الذي نعرفه، وهو دور خطير في النوعية والتثقيف، وهذا ماتؤكده التجارب التي سبقتنا، اذ كانت عروضها مجالاً ليس للتعريف بالافلام ومخرجيها، بل لاعداد مخرجين فرضوا وجودهم في مجال السينما فيما بعد، كما كانت نواة لظهور اتجاهات سينمائية مازالت تفرض تأثيرها على الانتاج السينمائي في العالم.

والسؤال المطروح هو، هل تستطيع هيئة النادي ان تكون في مستوى الثقة الممنوحة. في مستوى الطموح الذي عبرت عنه قبل ان تباشر مهامها؟ ان الظرف الثقافي الذي نجتازه على النادي ان يكون فاعلاً ومؤثراً، ذلك ان فكرة انشائه لم تأت من فراغ او مجرد صدفة بل لتسد حاجة حقيقية مازلنا نحسها ونتلمسها كل يوم.

في رثاء الفنان الراحل عطا صبري

■ شاكر حسن ال سعيد



من اليمين الى اليسار: خالد الرحال، إسماعيل الشيخلي، عطا صبري، جواد سليم، خالد الجادر.

ما كان عطا صبري يرحل بهدوء وصمت . . دونما جلبة ولا ضوضاء لولا اطمئنانه الى رحمة ربٍ رحيم . . . فقد كان رحيله شبه مكتوم . . وقد علمت بوفاته وأنا احضر الندوة المعقودة في قصر المؤتمرات مع عدد كبير من الفنانين العراقيين لمناقشة شعار الدولة المقترح تصحيحه . وقد قال لي هناك احدهم ببساطة : - اتعلم ان عطا صبري قد انتقل الى جوار ربه اليوم؟ وتعود بي الذكريات إلى أيام الخمسينات .

كان عطا صبري رحمه الله وقتئذ يدرّس مادة تاريخ الفن في معهد الفنون الجميلة (في الكسرة) . وأنا يومئذ أدرس الرّسم كطالب بعد ان اكملت تحصيلي في دار المعلمين العالية . . كما كان يسكن ايضاً محلة الصليخ وانا إسكن الاعظمية . . فتوثقت عُرى الصداقة بيننا . ولا أزال اتذكر مجلسه بداري حيث كنتُ أزوره مستزيداً من المعرفة والعلم وكيف انه انتهز مناسبة عودة خالد الجادر من فرنسا ليحتفل بعودته . . فكان يتحفنا يومئذ بحديثه الطليّ .

وتمر الأيام . . فإذا بعطا صبري يحقق الحلم الذي راوده في تأسيس معهد الفن الحرفيّ . كان ذلك عام ١٩٧٠ على ما اذكر . فكنت ازوره في بناية المعهد القديمة في محلة الوشاش . . وهناك كنا نتحاور حول اهمية الفنون الحرفية التي لم يألُ جهداً في صيانتها . .

وان إنسى فلن أنسى ذلك البساط الذي استعار فيه احد مواضيع يحيى الواسطي وكلف من قام بنسجه ولا يزال حتى اليوم قائماً وشاهداً على ايادية للاعتناء بالفنون الحرفية . . كما اظن ان من جملة شواهده استقدامه (لأسطوات) العراق لكي يدركوا اهميتهم الفنية . وقد بقى منهم الى اليوم الاسطة سلمان كمثال على إخلاص الفنان الحرفيّ للمهمة التي استطاع عطا صبري ان يعّمقها في نفوس اصدقائه ومحبيه من تلاميذه وزملائه .

ترى ما الذي استطيع ان استزيد منه في رثاء استاذنا الكبير عطا صبري ، احد مؤسسي معهد الفنون الجميلة الخمسة هو وفائق حسن وجواد سليم وحافظ الدروبي واسماعيل الشيخلي . . **الذين حملوا على اكتافهم مسؤولية تثبيت اسس المعهد منذ نهاية الاربعينات بعد ان كان مجرد معهد للموسيقى في عام ١٩٣٦ . . ؟، لكننا اذا استعرضنا دوره في رعاية الفن التشكيلي فسوف يتحتم علينا أن نتذكر أيضاً نشاطه النظري والعمليّ منذ بداية الثلاثينات . فقد ألحف رحمه**

الله في لفت انظار المسؤولين الى اهمية القابليات الفنيـة لدى شبـاب الفنـانين فنشر حوالي عام ١٩٣٤ الكثير من التخطيطات في بعض الصحف العراقية وحصل على عضوية البعثة العلمية لدراسة فن الرسم هو والاستاذ حافظ الدروبي عام ١٩٣٨ وسافرا سوية الى ايطاليا . ثم عادا سوية ايضاً الى العراق في فترة الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ـ ١٩٤٥) فما ان شعر المربي الكبير ساطع الحصري بوجود لفيف من شباب الفنانين منهم عطا صبري وجواد سليم وعيسى حنا وحافظ الدروبي حتى حبب اليهم العمل في المتحف العراقي بمعية اكرم شكري وهو يومئذ فيه وهكذا استطاع أبو سلام ان يحصل على فرصة رسم الطبيعة العراقية في شمال العراق (منطقة بعشيقة وباعذرا) برعاية ساطع الحصري وهناك تمَّ لهُ بالفعل دراسة طبيعة المنظر العراقي فرسم مارسم مؤكداً حبه لوطنه . ان مشكلته الفنية يومئذ كانت ان يبتدع ـ إن لم يعكس ـ تقنيات الانطباعية كمدرسة عالمية في صميم البيئة في العراق، وكان له ما اراد . وتلك هي أعماله تملأ متحف الرواد اليوم وتقدم الدليل على جهوده التي نأمل أن لاتذهب هدراً فتستوفي قسطها من العناية من قبل النقاد . ومع ان تكريمه من قبل الثورة جاء في وقته حافلاً بالعناية بعد الرعاية خصوصاً وان اهتمام الناقد محمد الجزائري بالكتابة عنه كان على غاية ما يكون من الاتقان ولكننا نعلم ان الرجل لم يوفِ له حقه من البحث، لاسيما وان وفاته تضع حداً واضحاً للحجم الذي يحتله فنه كمشروع بلغ غايته . فهو اذن موضوع جاهز لاعادة قراءته من جديد .

وفي علمي ان الدور الذي لعبه عطا صبري في الفن العراقي يظل في حجم أدوار زملائه الاخيرين . فاذا كان جواد سليم قد اهتم باستقراء الفن العراقي القديم والاسلامي في اسلوبه الحديث فإن دور عطا صبري جاء مؤكداً أهمية استقرار الاسلوب الفنّي لذاته كمعبّر عن حضارته المعاصره دونما تأملات ثقافية حضارية ، شأنه في ذلك شأن فائق حسن الذي سرعان ما عاد إلى انطباعيته الخاصة بعد جولة في الأساليب التجريدية والتكعيبية وربما السريالية . على أن عهدي بأستاذي عطا صبري انه لم يكن ليتخلى بسهولة عن موقفه التطبيعي والتربوي عبر العمل الفنّي . فلعل ثباته على اهمية الاسلوب والتقنية لذاتها جاء موازياً لرصانته في بحثه امام تاثيرات الفن الاوربي . فهو لم ينجرف في تيار النزعة التنقيطية (بوينتلزم) التي جاءت مع المجندين البولنديين في أيام الحرب العالمية الثانية (١٩٤٣) كما انه لم يتخذ من رسوم الواسطي سبباً للتحول عن انطباعيته . وهو في ذلك يعبر لنا عن (ثباته) على مبادئه القومية في الفن وفي غير الفن . فمن المعروف عنه تأييده المطلق لحركة مايس مما كاد ان يعصف به في دوامة القمع السياسي الرهيب مع من وقف في وجه الانجليز وحلفائهم انذاك . ولعطا صبري الفضل في نشر الكثير من المقالات في اعقاب محاضراته في تاريخ الفن الاوربي التي حاضر بها في معهد الفنون الجميلة . ومن اهم ما حققه ايضاً في هذا المجال توثيقه الذاتي اوتلك المقابلات الصحفية والتلفزيونية التي تحدث فيها عن حياته الفنية فهي بحق تمثل لنا رصيداً ثراً لدراسة التاريخ الثقافي التشكيلي للعراق بصورة ضمنية .

رحل عنا عطا صبري الى جنّات الخلد، تاركاً وراءه ارثاً فنياً وثقافياً ما احرانا بدراسته من جديد . . وهذا بعض ما يتحتم علينا بسببه ان نتذكر به اخلاصه وطيبته وحبه للآخرين . .

النشاط الموسيقي في بغداد

■ اسعد محمد علي

شهدت بغداد مؤخراً نشاطاً موسيقياً متميزاً ومكثفاً تنوع بين عزف جماعي للفرقة السمفونية الوطنية، وعزف انفرادي لعازفين احدهما هنغاري هوكيرالي جابا والآخر عراقي من الفنانة بياتريس اوهانسيان التي عرفت بعطائها الثر في مجال العزف الانفرادي .

الفرقة السمفونية الوطنية

الفرقة السمفونية قدمت حفلتها الثانية في سلسلة حفلاتها الرفيعه التي عرفت بالانتظام والجدية في الأداء، واختيار البرامج التي تستأثر بأهتمام الجمهور، الى جانب ضرورات اختيار مؤلفات ترفع من مستوى الفرقة الادائي بما يتفق والطموح الفني الذي تسعى الفرقة الى تحقيقه رغم النواقص الفنية التي ماتزال ترافق عملية تطور هذه الفرقة التي تعد ثاني فرقة سمفونية في الوطن العربي بعد فرقة القاهرة السمفوني، وهناك فرق موسيقية اصغر حجماً في بعض الاقطار العربية كتونس والجزائر ولبنان لكنها لم ترق بعد الى حجم وممارسات فرقة سمفونية .

لقد ضم برنامج حفلة الفرقة السمفونية الوطنية مايلي من مؤلفات :

١ ـ كونشرتو البيانو رقم ١ لجايكوفسكي : عزف الفنانة السوفيتية الضيفة ماركريتا علييفا، ورقصة

هنغارية رقم ٥ لبرامز، ورقصة سلافية رقم ١٠ لدفورجاك، ومقطوعتان لبيزيه ففالص لسبليوس.

البرنامج كان حافلاً بتنوع الالوان الموسيقية لمؤلفين ينتمون الى بلدان مختلفة وتتميز موسيقى كل واحد منهم باسلوبها وشكلها ومضمونها: فالص سبليوس فيه خصائص واضحة من الاداء الدرامي حيث تنوع الايقاع وتداخله عبر مسار لحني تعبيري اوحى بالكثير من روح الموسيقى الرومانتيكية المعروفة بتناولاتها الادائية الجريئة واشكالها غير الخاضعة الى انماط تقليدية، انما الاسترال والتداخل والتصعيد غير الاعتيادي برزت كخصائص اكسبت العمل جدة وحيوية برغم موضوع الفالص الحزين الذي بدا متغلغلاً في ثنايا العمل بمهارة وقدرة عالية في الاداء.

رقصة برامز الهنغارية تحوي ايقاعات وخصائص معروفة وشائعة في موسيقى غجر هنغاريا وغجر وسط اوربا. أما مقطوعتا بيزيه فكانتا: منويت وهي رقصة كلاسيكية المنشأ ومقطوعة فاراندول وهي تقترب كثيراً من الشكل الموسيقي الدوار، وقد استل المؤلف هاتين المقطوعتين من اوبراه المشهورة كارمن فدمجها مع مقاطع والحان اخرى حملت اسم: سويت لارلزيان. لقد عرف بيزيه من خلال اوبراه كارمن المبنية على قصة بالاسم نفسه للكاتب ميرميه بجرأته في التناول الفني والموضوعي الذي اقترب من جرأة الكاتب حين كتب قصته المعروفة بموضوعها الاجتماعي غير التقليدي.

الرقصة السلافية رقم ١٠ للمؤلف الجيكي دفورجاك معروفة في فن الاداء الاوركسترالي بأيقاعها الرومانسي المتمهل وعذوبة الحانها وخصائصها البنائية حيث تماسك وتمازج اقسام الرقصة بشكل اتاح للمؤلف بلوغ فكرته الفنية التي استمدها من رقصات بلاده «سلوفاكيا» فكانت بحق اعمالاً كبيرة مازالت تشمخ الى جانب رقصات براهمز الهنغارية وغيرها من الرقصات المعروفة في فن التأليف الموسيقي.

لقد كانت مشاركة العازفة السوفيتية ماركريتا علييفا مع الفرقة السمفونية الوطنية فرصة فنية للكشف عن قدرات هذه الفنانة التي قدمت كونشرتو البيانو رقم ١ لجايكوفسكي بمرافقة الفرقة السمفونية الوطنية التي اتاحت الفرصة ـ لأول مرة ـ للجمهور للاستماع بشكل مباشر لهذا العمل الكبير والاستمتاع به وبلوغ المتعة الثنائية المتكونة من الاصغاء والمشاهدة، فالعين ايضاً تتلقى العمل الموسيقي عبر متابعة خاصة تحيل المنظور الى جزء من المتعة المحققة عبر الأذن.

ان هذه الكونشرتو تعد واحدة من اصعب الاعمال الموسيقية الموضوعة لآلة البيانو، فهي تتطلب تقنية عالية في الفرق، واستيعاباً خاصة لموسيقى جايكوفسكي وادائه الفني الذي يتميز عن غيره من المؤلفين بسبب تطرفه الرومانتيكي وقدرته العالية في الصياغة الفنية التي جاوزت، في حينها، الاصول الفنية المعروفة في البناء والصياغة.

ولقد كانت قدرات العازفة علييفا مؤهلة لأداء الكونشرتو التي اجتذبت جمهوراً كبيراً خاصة في العرض الثاني حيث غصت بمحبي الموسيقى الذين جاءوا للأصغاء الى الموسيقى جايكوفسكي ذات الشهرة الواسعة لدى شعوب العالم كافة.

جاباكيرالي: عازف من هنغاريا

شاب في العشرين، متواضع الهيئة، يعزف على البيانو الذي تفجرت اوتاره عن موسيقى المؤلف الرومانتيكي فرانزلست. صمت عميق مالبث ان خيم على القاعة، فأنسابت الالحان عبر انامل العازف الشاب الحائز على العديد من الجوائز في الاداء الفني. يقول العازف كيرالي انه يحب الترحال، وهذه سفرته الاولى لاقطار الوطن العربي، فقد سبق ان زار لبنان حيث قدم حفلة هناك، وزار بلداناً كثيرة منها ايطاليا وبولندا وروما وكوبا حيث قدم حفلات على البيانو اتسمت بالجدة والتشويق. التشويق في العزف احدى خصائص اداء الفنان كيرالي، فهو يستطيع بمهارته العزفية اجتذاب السامع وكشف الامكانات الفنية الهائلة التي تتسم بها آلة البيانو، هذه الآلة التي استعاض بها شوبان، مثلاً، عن الاوركسترا فألف مقطوعات مازالت تعد شواهد فنية في التأليف على البيانو، كذلك فعل فرانزليست وشومان وبرامز الذين اعجبوا، لاشك، بعد شوبان، بهذه الآلة التي كرسوا لها قسماً عظيماً من مؤلفاتهم الرائعة.

بياتريس اوهانسيان والبيانو

الحفلة الثانية للبيانو قدمتها الفنانة العراقية بياتريس اوهانسيان في نادي الشباب الارمني ببغداد مؤخراً حيث عزفت المؤلفات التالية:

رابسودي رقم ٢ لبرامز، دراسة ثورية رقم ١٢ لشوبان، الناي الساحر لهوفانيس، سوناتا لاماجور لشوبرت، رقصات هنغارية لبارتوك ومقطوعة ولاء للقائد صدام حسين لبياتريس اوهانسيان ومؤلفات اخرى.

وبياتريس اوهانسيان عرفت خلال اكثر من ثلاثين عاماً بأهتمامها الجدي بآلة البيانو التي كرست حياتها لها.

منذ اكثر من ثلاثين عاماً والفنانة بياتريس تواصل عطاءها الثر في العزف الانفرادي على البيانو، فهي الفنانة الوحيدة التي اختصت بهذه الآلة وقدمت الحفلات تلو الحفلات الانفرادية منها او مع الفرقة السمفونية الوطنية عدا الحفلات المتميزة التي قدمتها خارج الوطن.

وبياتريس عرفت، الى جانب كونها عازفة كبيرة، بمحاولاتها التأليفية حيث انجزت منذ سنوات مقطوعات اوكسترالية هي:

اغنية للبطل ، والفجر وقد عزفتهما الفرقة السمفونية الوطنية خلال حفلاتها في المواسم الماضية ، الى جانب مؤلفات اخرى كتبت لآلة البيانو وقد عزفتها وسجلتها الفنانة بنفسها في تلفزيون بغداد وفي الخارج خاصة فيينا وهلسنكي .

ذكرى فرانزليست

تحتفل الاوساط الفنية والفرق السمفونية والعازفون المنفردون في العالم بذكرى المؤلف الهنغاري الكبير فرانزليست الذي تمر ذكرى وفاته المائة هذه الايام .

الفرقة السمفونية العراقية هي الاخرى قررت المشاركة بهذا الاحتفال فعزفت خلال مناهجها الاخيرة مؤلفات لهذا الفنان خاصة قصيدته السمفونية المعروفة «المقدمات» وهي مستمدة من قصيدة للشاعر الفرنسي الرومانتيكي لامارتين .

لقد عرف فرانزليست الذي توفي عام ١٨٨٦ أي خلال اوج ازدهار الحركة الرومانتيكية في اوربا ، عرف بقدرته الكبيرة على الابتكار ، فهو الذي ابتكر القصيدة السمفونية التي عرفت بوسع شكلها وتجاوزها الصيغة السمفونية التقليدية ، وهو الذي عرف بوسع اضطلاعه بتقنية آلة البيانو التي خصص جزءاً كبيراً من حياته لها ، حيث قدم اروع حفلات البيانو في اوربا ، وألف الكثير من المقطوعات التي تعد من اصعب المقطوعات اداء لآلة البيانو.

رسالة تونس
من حميده الصولي

العراق..
عشق الحياة والشهادة

كانت امسية مربدية بحق تلك التي التقى فيها عدد من المربديين بعدد كبير من المثقفين التونسيين في جلسة اخبارية . . ولعل الاكتظاظ الذي شهدته قاعة محمد المرزوقي بمقر اتحاد الكتاب التونسيين كان لاكثر من سبب . . فكأني بالسحنات تتساءل : كيف وجدتم العراق؟ كيف ينظم العراق هذه التظاهرة الكبيرة جدا وهو يحمل اعباء الدفاع عن امة باسرها؟ كيف وجدتم معنويات الجندي هناك؟ الى جانب اسئلة اخرى تتعلق بالمستوى العام لفعاليات المربد . . ولئن تناولت كلمات المشاركين في المربد السابع ، بطولة العراق ومعبرين عن عجز الكلمات امام ما غمرهم به العراقيون من حسن القبول وكرم الضيافة الا انهم ايضا انقسموا بين راض كل الرضى عما قدم من قصائد من الوفد التونسي خاصة وتواضع بعضها . . وهناك من وضع تساؤلات حول نسبة نجاح هذه المشاركة مقارنة بما قدمته الوفود المشاركة الاخرى .

ولئن كان الاحساس بالمسؤولية تجاه هذه التظاهرة واضحا من طرف الجميع فان عزما لاشك فيه على الاستعداد ان للدورات القادمة هو القرار . . ولعل هذه المرحلة مهمة جدا في مفهوم التأسيس المربدي .

كان بنادي الشعر في تجمع حضره المستشار الصحفي مدير المركز الثقافي العراقي بتونس . .

«لم يشأ منظمو الحوار ان يحددوا اطاراً للقاء حيث اعتبره د . جلول عزونهمواصلة الاحتفال بالمربد الشعري وليس تقييما لوقائعه . . في حين ذكر الاستاذ سوف عبيد ان اللقاء اخباري ، ولم لايكون تقييميا ايضا ولكن المستشار الصحفي العراقي كان اول المتحدثين . فقد عبر عن سعادته بهذا اللقاء الذي يتناول تظاهرة اصبحت في مستوى عربي عالمي تقيمها بغداد العروبة والصمود قائلا : يلتقي اخوة للحديث عن الشعر العربي وعن المربد الذي يقام في زمن الحرب خاصة وهذه التظاهرة اصبحت تقليدا سنويا افتتحها هذه السنة وزير الثقافة والاعلام نيابة عن السيد الرئيس صدام حسين .

وفي حديثه عن الوفد التونسي نوّه المستشار الصحفي بمشاركة هذا الوفد ذاكراً أنه من الوفود التي نالت الاستحسان ويتواصل عطاؤهم ومشاركتهم حتى الآن فما من صحيفة أفتحها الاّ وأجد كتابات عن المربد في تونس . وبعد ان ذكّر الحاضرين بالوعد الذي قطعه العراق على نفسه وانجزه وهو تخصيص قناة تلفزيون ومحطة اذاعية وصحيفة يومية لنقل اعمال المربد لاحظ بان

الوفد التونسي كان واجهة صادقة ومشرفة للواقع الثقافي في تونس يعكس مايحصل من تطور ادبي وختم كلمته بتجديد الشكر معتذراً عما قد يكون حصل من تقصير وهو ما اعترض عليه كل الحاضرين الذين لاحظوا بأن ما حظي به المشاركون يجعلهم امام مسؤولية اكبر مستقبلا في تقديم الجيد والمفيد.

كان المتحدث الموالي د. منجي الكعبي الذي عبّر عن شكره العميق للعراق على الاستضافة وعن دهشته لما شاهده في العراق ذاكرا انه زارها في مهرجان المتنبي لكنه لما عاد هذه السنة انبهر بالتطور العمراني والمعماري ولاحظ بان الناس في العراق لا يعيشون جو الحرب بقدر ما يعيشون احتفالا بالحياة والحرب وقال: شاهدت المربد فاذا هو غير ماكنت اتصوره.. انها تظاهرة تضم جمهرة عظيمة من خيرة المبدعين العرب والمفكرين ولمست عن كثب سعادتهم بارض الرافدين.

حيثما انتقلنا كنا نسمع شعرا بطوليا يمجد العروبة وامجادها. وبقدر ماكنت احاول ان اكون حاضرا بالجلسات الشعرية والنقدية كان خاطري يجول في موضوع الدفاع عن الكرامة العربية. في كل حديث مع العراقيين حول الدفاع عن البوابة الشرقية للوطن العربي كنت المس الاصرار على تحقيق النصر.

وغادرت العراق وانا ادعو له بالنصر القريب فهو عزة العرب حقا. ومازلت حتى اليوم اعيش اروع الذكريات التي لاشك ستتبلور وتتحول الى كتابات. وفضل المربد زيادة عن تبادل الرأي والنقاش المشاركة في الجلسات النقدية بالحوار والجلسات الشعرية بالاستماع فانه عرفني على اخوة كنت التقي بهم عبر ادبهم وسعدت جدا بلقائهم ذاك. وانهى كلمته مجددا الشكر للعراق على حسن الضيافة وعلى العناية بالثقافة وتخصيص تلك الامكانيات الكبيرة للنهوض عربيا. واعتبر الحاضرون ان هذه الكلمة يمكن ان تكون بالنيابة الوفد التونسي.

ولم يخف كل مشارك تقديره للعراق العربي على الجهود الاضافية التي تحظى بها الثقافة التي هي الاطار الذي ينمو فيه الوعي والاحساس بالهوية وما يتهددها. ثم تعاقب المشاركون على اخذ الكلمة واحدا واحدا فقد تحدثت الاستاذة خيرة الشيباني عن التظاهرة مشيرة الى ان كل ماتقوله سيظل دون المشاعر. فالمربد فعل يتواصل مع الذاكرة العربية... لكن الاهم من ذلك يثبت ارادة شعب يدافع عن الفكر العربي تجاه فكر ظلامي يهددنا جميعا حيثما حللنا كعرب في بيوتنا وساحاتنا. وذكرت انه من الصعب الحديث عن المربد كتظاهرة شعرية لانه تظاهرة حضارية اساسا وهو مايصعب الاحاطة به. وبعد ان تعرضت الى تألق الوفد التونسي والتميز الذي حظي به دعت الى تجنب الحساسيات، تلك التي تجعل اسماء تتوهج وأخرى تخبو متسائلة: هل كان الحضور التونسي بمستوى الحضور الاعلامي؟

في الجلسات النقدية كان الحضور التونسي بارزا في المناقشات.. وطرحت اثناء الجلسات قضية المصطلح.. وبرز الاختلاف بين المشرق والمغرب العربيين فيه لأن كليهما يأخذ عن مصدر مختلف. المشرق عن اللغة الانكليزية والمغرب عن اللغة الفرنسية.

وتطرقت الى زيارة جبهات القتال معتبرة البصرة جبهة الصمود ومن فاتهم حضور امسية البصرة فقد فاتهم الكثير من المربد. فالجمهور كان هو الشاعر حيث كان صاحب المبادرة، واسمعنا من الشعر الشعبي خاصة ذاك الذي حمل ارادة الصمود وارادة التحرر و الحياة، هذه الارادة التي لمسناها في كل مظاهر الحياة بالعراق.. فعشق الحياة كان موازيا لعشق الشهادة.

اما باقي المشاركين والذين تدخلوا في جوانب عديدة ومتميزة ايضا يضيق المجال هنا لنقلها، فقد اكدوا خاصة على:

ان الشعراء مقاتلون على جبهة الكلمة ضد رداءتها للعمل على كتابة القصيدة التي لاتخبو وعلينا ان نتحمل مسؤوليتنا تجاه المربد. فالعراق من منطلق كرمه وشهامته لا يستثني من المثقفين بعضهم دون البعض. لذلك فنحن اولى بتحمل مسؤوليتنا الابداعية حتى لو ادى الامر لتكوين لجنة لانتخاب اسماء لقراءة القصائد.. وهذا الرأي للشاعر المنصف المزغني ووافقه عليه بعض الحاضرين.

عبد الله مالك القاسمي لاحظ (ان الاستقبال كان اسطوريا) ذاكرا انه لايستطيع الحديث عن ايام كانت مليئة بالشعر والنقد مؤكدا على ايجابية المشاركة التونسية وتلا قصيدة اهداها الى الفنان العراقي نهاد عبدالله الذي رسم بجريدة القادسية طفلا عاد المدرسة ليجد بيته وقد هدمته قذيفة فوقف يبكي.. كان ذلك في قطار الذاهب الى الموصل.. يقول عبد الله القاسمي هممت بالبكاء فراح الفنان نهاد عبد الله يقص عليّ القصة بجزئياتها..

وتناول الكلمة كل من السادة يوسف رزوقة الذي تميزت قصيدته في المهرجان وحميدة الصولي ود. جلول عزونة. وسوف عبيد وكان لكل متداخل مجال للحديث عن نواحٍ من هذه التظاهرة وهو مايشير الى ثرائها وتعدد مجالات المعالجة فيها ثم عقب ذلك حوار طويل مع الحاضرين فشكراً لعراق الشعر وتحيه لعراق المجد. وتحية لجنود العراق الاشاوس حراس البوابة الشرقية للوطن العربي.

رسالة باريس
من د. صبري حافظ

باليه «العصر الذهبي»

كانت مشاهدتي لفرقة البولشوي الروسية لأول مرة تجربة فنية وجمالية أود أن أشرك القاريء في بعض قطوفها فقد شاهدت عرضها لباليه (العصر الذهبي) على مسرح قاعة قصر المؤتمرات «الباليه دي كونجريه» في باريس مؤخراً وهذا هو العمل الذي أود أن أعرضه على القاريء، أو بالأحرى أشراكه في تجربة احساسي به. لأنني لن أتعامل مع هذا العمل الجميل من منظور الناقد أو العارف باسرار هذا الفن المدهش، وإنما من منظور المشاهد «الخام» الذي يرى لأول مرة هذه الفرقة الرائعة ذات التاريخ العريق. ولم يسبق له أن شاهد في حياته سوى حفنة قليلة من عروض الباليه سواء بهذا الفن حتى جاءت صدمة المعرفة الجميلة في هذه الليلة من مطلع أكتوبر ففتحت أمامه عالما فسيحا من شعر الحركة الانسانية وموسيقاها. وباليه (العصر الذهبي)، كما علمت فيما بعد، من نتاج عصر ذهبي بحق. فهو من الباليهات الحديثة الطالعة من قلب سنوات الانفجارة الابداعية التي أعقبت الثورة الروسية وملأت ساحة - روسيا - لأقل من عقدين من الزمان - بفورات من التجديد والتجريب والخروج على كل القواعد والتقاليد القديمة. فقد اندلعت مع شرارة الثورة طاقة فنية جبارة تستهدف إعادة خلق كل شيء من جديد. وتمد نطاق الثورة الى الى شتى مناحي الحياة الفكرية والثقافية. فقد كانت هذه هي السنوات التي شهدت الحركة المستقبلية التي أطاحت بمهابة التراث في الشعر والمسرح وسعت إلى استشراف المستقبل. والتي عرفت بزوغ مدرسة الصورة وانهيار المدرسة القمية في الشعر. وكانت هي أيضا سنوات الثورة النقدية التي أنجبت المدرسة الشكلية الروسية وهي المدرسة التي خرجت من إهابها كل رؤى الحركة البنيوية فيما بعد. وكانت هذه أيضا هي سنوات تغني مایاکوفیسکی بالعالم الجديد، وسنوات تجارب ميرهولد المسرحية الشائقة بكل تمردها على سيطرة مدرسة ستانسلافسكي وأتباع طريقته المسرحية. كانت سنوات العشرينات وبدايات الثلاثينات سنوات مد ثوري ابداعي في شتى المجالات لأنها كانت سنوات فورة الثورة بكل زخمها المتوهج الذي لم تطفئه بعد وقائع عملية تحول الثورة ألى دولة مهيمنة وذات سطوة مبهظة لانطلاقات الابداع وجموحاته. في هذه السنوات تفجرت عبقرية ديمتري شوستاكوفيتش (١٩٠٦- ١٩٧٥) وتوهجت على ألق تلك الانفجاراة الابداعية. فقد كان شوستاكوفتيش شابا مليئا بالعنفوان والانغام الجديدة، طالعا من شرنقة تراث موسيقي عريق بحق، ولكنه حريص كل الحرص على تفرد موسيقاه واختلافها عن موسيقى أسلافه العظام من عباقرة الموسيقى الروسية. ولذلك اتسمت موسيقاه بالصرامة والتنافر واللعب الساخر بالانغام والعنفوان والحيوية. وكتب وهو في بداية العشرينات من عمره موسيقى عدد كبير من أعمال ميرهولد المسرحية، وخاصة اخراجه لمسرحية ماياكوفسكي (بقة الفراش) ومن أفلام جريجوري كوزنتسيف الصامته وخاصة فيلمه المشهور (بابل الجديدة). كما جرب كتابة السيمفونيات والاوبرات - إذ كتب أوبراه الساخرة (الأنف) في هذه الفترة - والكرنشرتات وغيرها في هذه الفترة أيضا، وعلى التحديد، عام ١٩٣٠، كتب شوستاكوفيتش (العصر الذهبي) في محاولة لمد نطاق تجديده الموسيقى إلى عالم الباليه والخروج به من قبضة الكلاسيكية والرمانسية اللتان سيطرتا عليه كلية. وهكذا جاء هذا الباليه جديدا بحق وفاز عامها بالجائزة الأولى لنصّ عن موضوع الثورة السوفيتية، وكان فيما يبدو جزءاً من موجة التغير الفني الكاسحة التى إجتاحت شتى الأشكال التغيرية، ثم عانت من جمود المشرفين على دائرة الأدب في المرحلة الستالينية. ولهذا فقد «رُكن» هذا العمل الجميل بعد عرضه لأول مرة عام ١٩٣٠، وأقصى بعد فترة قصيرة من مجموعة «ريبتوارات» الأعمال التي يتراوح عرضها على خشبة مسرح البولشوي العتيد حتى أحياه مؤخراً مدير مسرح البولشوى الفنى ومخرجه ومصمم رقصات هذا العرض يوري جويجوروفيتس. فما هي دلالة هذا الأحياء؟ ولماذا تأخر إحياء هذا الباليه حتى الآن رغم أن عصر ذوبان الجليد قد بدأ من الستينات؟ تجيب حيوية العرض وسيولته نفسها على هذا السؤال. فلا يمكن تفسير إحياءه بانه نتيجة لذوبان جليد الجمود، وإلالتم هذا منذ زمن بعيد. ولكنه في حدس نتيجة للحنين إلى الماضي والتوق إلى نبض الروح المفعمة بالأمل. ويبدو ان الرغبة في أن يكون الاحياء باليه (العصر الذهبي)

دلالات بالغة الوضوح والتعميم هي التى حدت بمخرجه إلى إجراء بعض التعديلات على قصة هذا الباليه دون المساس بتركيبتيه الموسيقية والدرامية الأساسيتين. استخدام بعض معزفات شوستاكوفتيش الاخرى ـ ككونشرتاته للبيانو وبعض مقطوعاته الموسيقية التي كتبها، (شاي لاثنين) لفينسنت يومان ـ لاخفاء لمسات من الشاعرية الرقراقة على صرامة موسيقى (العصر الذهبي) وعلى حدة نبرته الساخرة. ولتطعيم العمل كله بروح عصرية توسع من أفق دلالاته الرمزية. فقد كانت قصة العمل الأصلي ـ وهو واحد من أول الباليهات الروسية المعاصرة ـ تدور حول مجموعة من لاعبي كرة القدم السوفييت الذين يذهبون بعد احدى المباريات الخارجية لمشاهدة معرض مقام في المدينة التي هزموا فريقها. وهي إحدى مدن العالم الرأسمالي بالطبع، فلم يكن ثمة في هذا الوقت غير بلد إشتراكي واحد.. وأثناء تجولهم في المعرض وتعرفهم على بعض جوانب الحياة الرأسمالية وبعض مباذلها يتحرش بهم مجموعة من فاشيي هذه المدينة الذين احنقهم انتصار الفريق ـ وهو المرادف الرمزي للانتصار ويدور صراع بين الفريقين، ينتهي بالطبع بانتصار فريق الكرة السوفيتي. لكن يوري جريجوروفيتش حور القصة دون المساس بخطها الدرامي الأساسي. فتحول فريق الكرة إلى فريق من الصيادين في احدى القرى الساحلية وتحول معرض «العصر الذهبي» إلى مطعم بهذا الأسم يتسم بالنخامة والرقي، وترتاده مجموعة من سراة المنطقة إستعاض بهم المخرج عن فاشيي المدينة الرأسمالية في القصة الاولى، وتحول الصراع بين الفرقتين من صراع بسبب هزيمة المدينة الرأسمالية أمام انتصار الاشتراكية إلى صراع على فتاة جميلة وقعت في هوى أحد الصيادين، وهو في الوقت نفسه رئيس فرقة مسرح الهواة التى شكلها من الصيادين للترويح عن أهل القرية. واختفت الاشارة إلى جغرافيا الاحداث وإن كانت هناك بعض الايحاءات بأن وقائعها تدور في روسيا نفسها أثناء عقد العشرينات الذي انبثق عنه هذا العمل. وهكذا وسع العرض من أفق دلالات العمل الرمزية.. وأصبح من الممكن أن يفسّر الصراع الرئيسي في الباليه، وهو مصرر توتره ومحدد إيقاعات الحركة فيه، على أنه صراع بين قوى الثورة الفنية، وبين جحافل الظلام والرجعية كما هو الحال في العمل الأصلي. كما يمكن أن يفسّر على أنه صراع بين قوى القرية بكل ما تمثله من قرى عالمنا وبين المدينه التي تقرها وتعيش على خيرها على مستوى وبين العالم الثالث (قرية عالمنا المعاصر) والعالم المتقدم (مدينته). ويمكن أيضاً أن يؤخذ على أنه صراع ذو طبيعة طبقية بين المستغلين والمقهورين، أو طبيعة انسانية عامة بين الحب والكراهية أوبين السلام والعدوان. فميزة هذا العمل الاساسية هي في إتساع أفق دلالاته وتعددها. وقد تضافر عاملان أساسيان في توسيع أفق دلالات هذا العمل واثرائه بالرؤى والمشاعر التى أستطاع توصليها إلى المشاهد وهما الموسيقى وعناصر الفرجة المسرحية التي اتسمت بقدر كبير من التعبيرية. فموسيقى ديمتري شوستاكوفيتش في هذا الباليه على درجة كبيرة من الفصاحة والوضوح، توشك أنغامها أن تتحول إلى لغة عالمية شفيفة تخاطب في النفس ملكة خاصة قادرة على فك رموز شفرتها الخاصة دون تعلم أو تفسير.

وكان من العوامل التي مكنت موسيقى (العصر الذهبي) من الابانه بهذا القدر الكبير من اللباقة والوضوح أنها استخدمت بعض القوالب الموسيقية المعروفة فاستطاعت بممارستها البارعة أن تجسد احتدامات الصراع وشراسة لحظات المواجهة كما تمكنت برقصاتها الساخرة من التهكم على طقوس الحياة الارستوقراطية والكشف عن خواء حياتها، وتعرية ملامح الموت القابع في كهوف روحها. واستطاعت ترقرقاتها الشاعرية العذبة أن تصوغ لنا حوارات الارواح في أوج العشق، وجسدت سيولة نقلاتها حركة الدراما الداخلية العنيفة التى تسري في أرجاء العمل كله. وقد كانت هذه ـ كما عرفت فيما بعد ـ من المرات القليلة التى تسافر فيها فرقة البولشوى للعرض في الخارج وتسافر معها فرقتها الموسيقية التي أشعرت المستمع بأن العزف إبداع موسيقي وليس مجرد تحويل النص المكتوب الى أنغام مسموعة. ويبدو أن إحضار البولوش لفرقته الموسيقية معه إلى باريس كان ضرورة فنية ولم يكن ترفا بأي حال من الأحوال. ليس فقط لأن براعة البولشوي وجمال عروضه ينبعان من تكامل عناصرأعماله وتساوقها على أرقى المستويات فحسب، ولكن أيضا لأن الموسيقى هي عصب الباليه ومنظمة ايقاعه. والجمهور الفرنسي فيما يبدو غير واع بهذه الحقيقة اذ كثرت مقاطعاته للعرض بالتصفيق. وهو التصفيق الذي كان يتجاهله قائد الفرقة الموسيقية عن عمد وباستمرار، وكأنه يعلن بمواصلة العزف عن ضيقه بتلك المقاطعات الفجة وعن حرصه على المحافظة على إيقاع العمل ووحدته. وكأنه يود أن يلقن جمهوره الفرنسي دروسا في آداب التلقي والاستماع. وهذا أمر لا اظن أن باستطاعة فرقة موسيقية فرنسية أن تفعله. خاصة وأن الجمهور كان يصفق في لحظات الصمت القصيرة الفاصلة بين حركات العمل الموسيقي. والصمت، كالصوت تماما، في هذا العمل الجميل مقاس ومحسوب ولذلك فقد شعرت بنبو التصفيق عن موقعه وإفساده لتأثير لحظات الصمت، ناهيك عن تضييعه لعذوبة بدايات الحركات على المشاهدين. تبقى الأن عناصر الفرجة التي أمتعتني في هذا العمل الجميل. فقد ساهمت الاضاءة وألوان المنظر المسرحي والملابس في إضفاء لمسة تعبيريه وطابع عصري على هذا الباليه. وقللت من

تجريدية الباليه التقليدية التي كثيرا ما صدتني عن الاهتمام بهذا الفن الجميل. ومن هنا أصبحت تشكيلات الحركة الانسانية وشعر الجسد الانساني تشكيلات لونية وضوئية وحركية معاً، شدتها الملابس الواقعية من سماء التجريدات إلى أرض التجسيدات المحسوسة والمعبرة. ومكنتها الموسيقى من الافصاح عن الكثير من توترات الحياة وصراعاتها اليومية. ودفعتها عناصر البالية التقليدي إلى التحليق في آفاق الشعر دون الانفصال عن زخم الحياة وحرارتها. فباليه (العصر الذهبي) ليس نغماً وموسيقى فحسب، وإن كانت الموسيقى هي عموده وعماده. ولكنه حركة رائعة ينطق فيها الجسد الانساني بلغة لاتقل فصاحة عن أعذب الكلمات ولاتقل عمقاً عن حكمة الحكماء. وهو عيد بصري يحول الانغام المسموعة إلى لوحات مرئية حتى تستطيع الأذن أن ترى وتتمكن العين من السماع كما يقول الدكتور ثروت عكاشه في عنوان موسوعته الجميلة (الأذن ترى والعين تسمع) ولولا هذا لما استطاع مشاهد أن يتمكن من تذوق هذا العمل والاستمتاع به. وهكذا أنزل (العصر الذهبي) فن الباليه من افاقه العليا إلى عالم البسطاء. وجعله الرقص لانتصار الثورة فناً ناطقاً وبسيطاً ومفهوما إلى أقصى حد دون أن يفقد جماله المهيب أو عذريته الشاعرية المرهفة. فقد استطاع شوستاكوفيتش بحق أن يحدث نقلة حقيقية في هذا الفن - خرجت به من عالم قصص الحب والاساطير الى دنيا الواقع اليومي الذي يموج راعات بشر من لحم ودم، ويزحم بأشواقهم وأحلامهم وتطلعاتهم. وأهم من هذا كله أن يوصل كل هذه الرؤى والاشواق الى المشاهد العادي دون أن يستعمل كلمة واحدة، وبلا أي حاجة الى شروح أو تعليقات.

رسائل من لوركا

■ ترجمة د. ضياء نافع

ينتهي تراث الرسائل للوركا بوريقة صغيرة كتبها لصديقه خوسيه بيرغامين عام ١٩٣٦ وجاء فيها ما يلي:

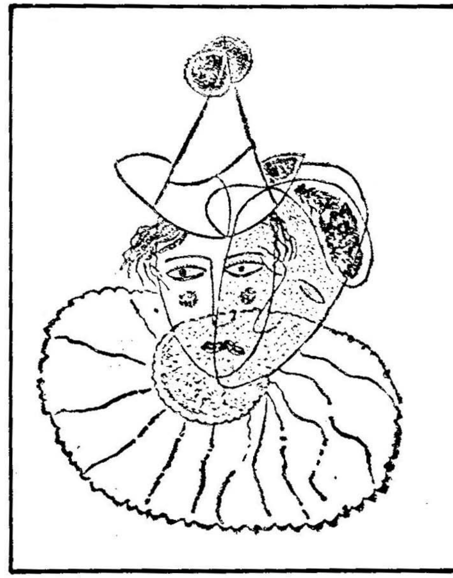
«مررت لرؤيتك، وغداً، على الأغلب سأعود. اعانقك»

عندما استلم خوسيه بيرغامين تلك السطور، كان لوركا في طريقه من مدريد الى غرناطة... ولم يعد من هناك ليعانق الاصدقاء... وتعتبر تلك السطور الآن اخر كلمات بخط الشاعر...

واليوم، بعد مرور نصف قرن على مقتل الشاعر في غرناطة، تبدو غريبة كلمات: «قصائد جديدة للوركا...» لقد صدرت في السنوات الخمس الاخيرة اكثر من مئتي قصيدة جديدة لم يسبق نشرها، عدا المسرحيات الاربع غير الكاملة والمقالات والرسائل..... إن لوركا يعود الينا من جديد، تماماً مثلما رآه بابلو نيرودا: «متأملاً في التفكير، فرحاً، حبيباً.... مثل القيثارة، بسيطاً... مثل الطفل...»

ويتعاظم الاهتمام بابداع لوركا في اسبانيا وفي العالم، وقد اعلنت غرناطة عام ١٩٨٦ عاماً خاصاً لاحياء ذكرى فيدير يكو غارثيا لوركا... ومساهمة في هذه الذكرى، نقدم للقراء لوحتين بريشة الشاعر، الاولى بعنوان «البحّار» والثانية بعنوان «القناع الذي سيسقط» ونقدم كذلك مقاطع من رسائله التي تم نشرها قبل فترة قصيرة.





■ القناع الذي سيسقط



■ البحّار

■ من تخطيطات لوركا

عند البحر انا انسى، من انا، انسى، بانه توجد عندي روح، واني رجل، واني استطيع ان ابكي... انسى كل شيء. شغف واحد فقط يخترق عندها القلب ـ ان اكون شبيهاً بالبحر، وان امتزج مع تألقه ولألأته ومرارته وقلقه الازلي.

... هذا شيء غريب. عندها، لا احتاج لأي شيء يحتاجه الانسان، واكون بحاجة الى شيء آخر.... توجد احاسيس، يجب ان نخفيها.... هذه حقيقة.

[من رسالة الى ميلجورو فرنانديس الماغرو بتاريخ تموز ١٩٢٣]

غرناطة مدهشة. الخريف لا زال في بدايته ـ وكم يوجد فيها من رشاقة، واي ضياء من الجبال! لقد سقط الثلج الاول. مجموعة من بقع الضوء الملونة تتلاعب مع الظلال الزرقاء. وهذا البهاء يملأ كل شيء ويخضعه ويدهشه.

لكنني اعتقد، ان غرناطة ليست بهيّة حتى للانطباعيين. انها ليست بهيّة، كما ان النهر ليس بلاستيكياً. كل شيء يتحرك، وينزلق. شاعرية ـ نعم، موسيقية ـ نعم... انها مجموعة رمادية، مدينة بألوان الرماد، اما محور ارتكازها ـ فهو الحزن.

اني اعمل كثيراً.

لاول مرة في حياتي اكتب قصائد حب ذاتية وجدانية. آفاق جديدة تتكشف امامي، وشيء ما قد تغير في اعماقي. انا نفسي لا اعرف نفسي، يا ميلجور يتو. تماما تقول:

« انت، على ما يبدو، ولازلت تنمو، يا فيدير يكو» وانا ابتدأت افهم لتوي فقط، بينما آن الاوان منذ زمن طويل.... ما هذ؟ تطور متباطيء؟ اذ يبدو لي، ان مرحلة الصبا تبتديء لتوها الآن. وانا في السبعين لن اكون عجوزاً. ابداً لن اكون عجوزاً.

وداعاً. كم ارغب ان اتحدث معك... وأتشاور.

[من رسالة الى ميلجورو فرنانديس الماغرو بتاريخ ايلول ١٩٢٥]

كم هي جميلة الغيوم فوق ڤاليارا يسو الآن، وكم هو جميل نهرنا دارو في اعماق الشعاب الحجرية، في الانعكاسات الصفراء لاوراق الشجر في الخريف، وكم يبدو كل ذلك حزيناً! اني اتذكر غرناطة، كما اتذكر العروس التي تموت، كما اتذكر شعاع الشمس ـ من هناك، من الطفولة. يجب ان تكون اوراق الاشجار قد سقطت؟ هنا، في مدريد، على الهياكل العظمية الخشبية، وفي مكان ـ ما، وفي الريح، تنبض بيأس (مثل ورقة ذهبية) ورقة شجر واحدة.

[من رسالة الى اميلي ليانوس ميدينا بتاريخ ٢٨ تشرين الاول ١٩٢٠]